

LA DAMA DE LOS CABALLERO

DAVID FRANCO

Trabajo de grado para optar al título de
Comunicador Social-Periodista

Director:

Pedro Adrián Zuluaga

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA

FACULTAD DE COMUNICACIÓN Y LENGUAJE

ÉNFASIS EN PERIODISMO

BOGOTÁ, D.C.

2010

ARTÍCULO 23

DEL REGLAMENTO ACADÉMICO

“La Universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus tesis de grado. Sólo velará porque no se publique nada contrario al dogma y a la moral católica, y porque las tesis no contengan ataques o polémicas puramente personales. Antes bien, se vea en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia”.

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA – FACULTAD DE COMUNICACION
Y LENGUAJE**

CARRERA DE COMUNICACION SOCIAL

RESUMEN DEL TRABAJO DE GRADO

Este formato tiene por objeto recoger la información pertinente sobre los Trabajos de Grado que se presentan para sustentación, con el fin de contar con un material de consulta para profesores y estudiantes. Es indispensable que el Resumen contemple el mayor número de datos posibles en forma clara y concisa.

I. FICHA TÉCNICA DEL TRABAJO

1. Autor (es):

David Franco Arabia.

2. Título del Trabajo:

La dama de los Caballero.

3. Tema central:

El componente teórico expone algunas técnicas narrativas en el periodismo literario, y la producción es un perfil de la escritora y artista Beatriz Caballero Holguín.

4. Subtemas afines:

El perfil como género periodístico que recoge las herramientas de la ficción y las incorpora a una narración de no ficción.

Arte y cultura colombiana del siglo XX.

Movimientos políticos y sociales de Colombia en el siglo XX.

5. Campo profesional:

Periodismo

6. Asesor del Trabajo: (Nombres y Apellidos completos).

Pedro Adrián Zuluaga Duque

7. Fecha de presentación: Mes: Enero Año: 2010 Páginas: 117

II. RESEÑA DEL TRABAJO DE GRADO

1. Objetivo o propósito central del Trabajo:

Estudiar las técnicas narrativas del periodismo literario en el marco puntual de tres autores latinoamericanos (Alberto Salcedo Ramos, Andrés Felipe Solano, Leila Guerriero) y aplicarlas posteriormente en la escritura de un perfil de largo aliento de la escritora y artista Beatriz Caballero.

2. Contenido (Transcriba el título de cada uno de los capítulos del Trabajo)

-Técnicas narrativas del periodismo literario (marco teórico)

-La dama de los Caballero (perfil):

1- Papá

2- Madrid, París, Inglaterra

3- Príncipe y 'Los Latinos'

4- Ernesto y Santa Fe

5- Luis

6- Mayolo

7- Matrioska

3. Autores principales (Breve descripción de los principales autores referenciados)

El análisis teórico de las técnicas narrativas se basa principalmente en los autores Juan José Hoyos y Tom Wolfe. Ambos hacen un estudio minucioso de los procedimientos más importantes que componen el esqueleto de un texto de periodismo narrativo. En cuanto a los autores consultados para la elaboración del perfil, se destacan los propios textos de Beatriz Caballero, que arrojan luces definitivas sobre su vida y su personalidad, así como

los de su padre, Eduardo Caballero Calderón, su hermano Luis Caballero, y su esposo Carlos Mayolo.

4. Conceptos clave (Enuncie de tres a seis conceptos claves que identifiquen el Trabajo).

Realismo, tensión dramática, escenificación y estructura narrativa.

5. Proceso metodológico. (Tipo de trabajo, procedimientos, herramientas empleadas para alcanzar el objetivo).

Es un trabajo de producción periodística, un perfil sobre Beatriz Caballero Holguín, acompañado de un marco teórico que presenta los procedimientos utilizados para la realización de textos de periodismo literario. La herramienta de trabajo más importante en la elaboración del perfil fue la entrevista, indispensable para lograr pluralidad de fuentes y así poder descubrir nuevas facetas del personaje. Al mismo tiempo, se consultaron fuentes escritas y audiovisuales que sirvieron para enriquecer el contexto del perfil.

6. Reseña del Trabajo (Escriba dos o tres párrafos que, a su juicio, sintetizen el Trabajo).

La primera parte del trabajo, el marco teórico, propone un estudio de las cuatro herramientas básicas que, según Tom Wolfe –padre del periodismo literario– componen un texto narrativo de no ficción. Estas son: escenificación, punto de vista, lenguaje simbólico y diálogo realista.

En tanto, la segunda parte del trabajo es un perfil de largo aliento sobre la escritora y artista Beatriz Caballero Holguín. El texto está construido a partir de una escena –Beatriz bailando en su casa–, en medio de la cual se introducen la historia familiar de Beatriz y la manera

EMPRESA: Corporación Pulpmovies

CARGO: Creador y editor de la publicación online *Extrabismos*

AÑO: Agosto 2008-septiembre 2009

EMPRESA: Casa Editorial El Tiempo

CARGO: Columnista de cine de la revista *Cambio*

AÑO: Agosto 2008-actualmente

EMPRESA: Ministerio de Cultura de Colombia

CARGO: Experto en cine del Comité de Clasificación de Películas

AÑO: Julio 2007-actualmente

CARGO: Coordinador de curadores y responsable del material pedagógico -
Colección Audiovisual PAN

AÑO: Marzo 2008-Mayo 2009

CARGO: Coordinador de programas de formación de públicos de la Dirección
de Cinematografía

AÑO: Agosto 2004-mayo 2006

EMPRESA: Museo Nacional de Colombia y Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano

CARGO: Curador de la exposición *¡Acción! Cine en Colombia* y miembro del

comité académico de la Cátedra de Historia sobre cine colombiano.

AÑO: Agosto 2006-octubre 2007

EMPRESA: Centro Colombo Americano (Medellín)

CARGO: Director del Programa de Cine y Editor de *Kinetoscopio*

AÑO: 2000-2004

CARGO: Editor de *Kinetoscopio*

AÑO: Junio 2006/ abril 2008

EMPRESA: Telemedellín

CARGO: Periodista del noticiero "Metropolitanas" y realizador

AÑO: 2000

EMPRESA: Comfenalco (Medellín)

CARGO: Jurado del concurso de video "Para verte mejor"

AÑO: 2000

CARGO: Coordinador del cineclub "Cinema Azul"

AÑO: 1998-2001

EMPRESA: Periódico "El Mundo" (Medellín)

CARGO: Periodista de la sección "Vida" y del suplemento cultural

"Imaginario"

AÑO: 1999-2000

CARGO: Columnista de cine y literatura del suplemento cultural "Imaginario"

AÑO: 1996-2000

EMPRESA: V Feria del Libro de Medellín

CARGO: Coordinador general del encuentro "El audiovisual colombiano ahora"

AÑO: 1998

EMPRESA: Periódico "Vivir en El Poblado" (Medellín)

CARGO: Periodista

AÑO: 1996

EMPRESA: Comfama (Medellín)

CARGO: Coordinador General de Videoproyecciones

AÑO: 1997

EXPERIENCIA DOCENTE

INSTITUCIÓN: Universidad de los Andes

CURSO: Mirada al cine colombiano

AÑO: 2008-Actualmente

INSTITUCIÓN: Universidad Javeriana
CURSO: Periodismo cultural
AÑO: 2007-Actualmente

INSTITUCIÓN: Festival de Cine de Cartagena
SEMINARIO-TALLER: Escribir sobre cine (12 horas)
AÑO: 2004

INSTITUCIÓN: Universidad de San Buenaventura
CURSO: “Cine en la cultura”
AÑO: 2002

INSTITUCIÓN: Universidad de Antioquia
CURSO: “Cine I”
AÑO: 2001

INSTITUCIÓN: Universidad Pontificia Bolivariana (Medellín)
CURSO: “Apreciación cinematográfica”
AÑO: 1999-2000

INSTITUCIÓN: ISAGÉN (Medellín)
CURSO: “Introducción al lenguaje cinematográfico”
AÑO: 1998 y 1999

INSTITUCIÓN: Comfenalco (Medellín)
SEMINARIO: “Temas y estéticas del cine”
AÑO: 1997

INVESTIGACIÓN Y PUBLICACIONES

- Editor asociado del libro *Cinembargo Colombia: ensayos críticos sobre cine y cultura*, Juana Suárez, Fondo Editorial Universidad del Valle / Ministerio de Cultura, 2009.
- Consultor de los estudios “Estudio prospectivo de la Formación Audiovisual en Colombia” (Universidad Externado / Ministerio de Cultura, 2006) y “Sistemas de Clasificación de Salas de Cine” (Politécnico Grancolombiano / Ministerio de Cultura, 2009).
- Editor y redactor del manual *Maleta de películas, Plan Audiovisual Nacional*, Ministerio de Cultura, 2009.
- Editor de *Cuaderno de Cine Colombiano No 13. Investigación e Historiografía*, Cinemateca Distrital, enero 2009.
- Editor del libro *Memorias XII Cátedra Anual de Historia Ernesto Restrepo Tirado “Versiones, subversiones y representaciones del cine colombiano. Investigaciones recientes”*, Museo Nacional / Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, octubre 2008.
- Investigación y textos del catálogo de la exposición *¡Acción! Cine en Colombia*, Museo Nacional de Colombia, octubre 18 - 2007 / enero 20 -2008.
- Director del trabajo de grado: “La convergencia del cine y la literatura: hacia un realismo literario colombiano en la década del cincuenta”, de Gabriel Villarroel, Pontificia Universidad Javeriana, 2008.
- Antologista e investigador del libro *Revista al cine colombiano: El cine nacional en*

nuestras revistas de cine (título provisional), inédito.

- Reporte anual sobre el cine colombiano en el libro *International Film Guide* publicado por el grupo Mallflower Press de Londres. Años 2004, 2005, 2006, 2008 y 2009.
- Artículo "El cine que no pudo ser" para el libro: *50 días que cambiaron la historia de Colombia*, Planeta-Semana, Bogotá, 2004
- Ensayo "Corto colombiano 1999-2006. El sobresalto" para *Cuadernos del Cine Colombiano No 9*, Cinemateca Distrital, 2007.
- Ensayo "Las revistas de cine en Colombia" para *Cuadernos del Cine Colombiano No 6*, Cinemateca Distrital, 2005
- Redactor del manual *Ruta de apreciación cinematográfica*, Ministerio de Cultura, 2005.
- Redactor del manual *Imágenes para mil palabras*, Ministerio de Cultura, 2005.
- Coordinación editorial de *Manual de Gestión de Salas Alternas de Cine*, Ministerio de Cultura, 2004.
- Director del trabajo de grado de Comunicación Social-Periodismo "La historia del jazz en Medellín", de Ana Lucía Isaza, Universidad Pontificia Bolivariana, Medellín.
- Asistente de la investigación "Plano general del documental colombiano", dirigida por María Lucía Castrillón, Cinemateca Distrital, 1997.

- Artículos y ensayos en los periódicos *El Mundo*, *El Colombiano* y *De la urbe* de Medellín, *La Patria* de Manizales, el Magazín Dominical de *El Espectador*; *Lecturas fin de semana* de *El Tiempo*, las revistas *Kinetoscopio*, *Universidad de Antioquia*, *Deshora* y *Folios* de Medellín, las revistas *Semana*, *Cambio*, *Directo Bogotá*, *Cinemateca*, *Avianca* y *Bakanica* de Bogotá, *Aleph* de Manizales, y *Cinémas d'Amérique Latine* de Toulouse.

DISTINCIONES

- Jurado de los Premios Nacionales de Cultura, Modalidad Premio Nacional de Comunicaciones, Medios Audiovisuales, Universidad de Antioquia, 2009.
- Premio Distrital de Jurados. Convocatoria Audiovisual del Instituto Distrital de Cultura y Turismo Bogotá 2006.
- Jurado de la crítica de cine en el Festival Internacional de Cine Fantástico y de Terror de Cataluña. Sitges 2006.

REALIZACIONES AUDIOVISUALES

Botero íntimo y personal, 3 especiales de media hora para Telemedellín, 2000

Roma ciudad abierta, 2 especiales de media hora para Telemedellín, 2000.

CONFERENCIAS

Ponencias y/o conferencias en Comfama, Comfenalco, Centro Colombo Americano, Universidad Nacional, Universidad San Buenaventura, Cámara de Comercio, Museo de Arte Moderno y Museo de Antioquia en Medellín, Cine Club Borges de Pereira, Festival de Cine de Cartagena, Festival de Cine de Santa Fe de Antioquia, Festival de Cine Colombiano Feria de las Flores, Feria del Libro de Bogotá, Festival de Cine Sinfronteras, Festival de Apreciación Cinematográfica de Pamplona-Norte de Santander, Cátedra de Historia Ernesto Restrepo Tirado-Museo Nacional de Colombia, Encuentro Nacional de Escuelas y Programas de Formación Audiovisual-Universidad Javeriana 2007, Cine a la Calle Barranquilla 2007.

REFERENCIAS

Dominique Rodríguez

Editora de Cultura de la revista *Cambio*

Tel: 294-0100

Maryluz Vallejo

Profesora

Facultad de Comunicación y Lenguaje

Universidad Javeriana

Tel: 320-8320. Ext: 4587

**Pontificia Universidad Javeriana - Facultad de Comunicación y
Lenguaje**

Carrera de Comunicación Social - Coordinación de Trabajos de Grado

PROYECTO DE TRABAJO DE GRADO
- Único Formato aceptado por la Facultad -

Profesor Proyecto Profesional II: _____

Fecha: _____ **Calificación:** _____

Asesor Propuesto: _____

Tel.: _____ **Fecha:** _____

Coordinación Trabajos de Grado: _____

Fecha inscripción del Proyecto: _____

I. DATOS GENERALES

Estudiante: ____David Franco Arabia.

Campo Profesional: _Periodismo

Fecha de Presentación del Proyecto: _____

Tipo de Trabajo:

Teórico: _____ **Sistematización de Experiencia:** _____ **Producción:** __X__

Profesor de Proyecto Profesional II: Maryluz Vallejo

Asesor Propuesto: _____ Pedro Adrián Zuluaga

Título Propuesto: (Provisional, corto, creativo, con subtítulo explicativo)

La Dama de los Caballeros.

II. INFORMACIÓN BASICA

A. *PROBLEMA*

1. ¿Cuál es el problema? ¿Qué aspecto de la realidad considera que merece investigarse?

La investigación se propone analizar las estructuras narrativas en el periodismo literario. Esto supone indagar en las formas de escritura que definen el género y estudiarlas tanto desde la perspectiva literaria como desde la periodística.

2. ¿Por qué es importante investigar ese problema?

a) Porque las estructuras narrativas forman un componente vital en la elaboración de los textos periodísticos de corte narrativo, es decir, la crónica, el perfil y el reportaje.

b) Porque estudiar las estructuras narrativas permite desentrañar la composición de las grandes obras del periodismo literario, descifrar su proceso creativo y comprender la disposición global de su estructura.

3. ¿Qué se va investigar específicamente?

La investigación sobre estructuras narrativas va a enfocarse en el estudio de algunos perfiles de los periodistas latinoamericanos contemporáneos Alberto Salcedo Ramos, Leila Guerrero y Andrés Felipe Solano.

B. OBJETIVOS

1. Objetivo General:

El objetivo general del trabajo es elaborar un perfil de largo aliento sobre Beatriz Caballero, figura importante dentro del mundo de las artes y la cultura en general en Colombia, con

base en el estudio de los textos de los periodistas latinoamericanos mencionados en el punto anterior.

2. Objetivos Específicos (Particulares):

a) Mostrar la enorme influencia que ha tenido el apellido Caballero en la historia de Colombia.

b) Desentrañar la relación de Beatriz Caballero con su padre, el escritor Eduardo Caballero Calderón, con su hermano, el pintor Luis Caballero, y con su esposo, el cineasta Carlos Mayolo. La intención es mostrar cómo en los tres casos se ocupó de cuidarlos en el ocaso de sus vidas y de conservar vivas sus respectivas obras después que hubieron muerto.

c) Mostrar la dimensión artística de Beatriz Caballero como escritora de libros infantiles, de libros de historia patria, de guiones para televisión, y como titiritera.

d) Penetrar, a través de la figura de Beatriz Caballero, en el interior de una de las élites más tradicionales en la historia de Colombia: los Caballero.

III. FUNDAMENTACION Y METODOLOGIA

A. FUNDAMENTACION TEORICA

1. ¿Qué se ha investigado sobre el tema?

Sobre el tema de las técnicas narrativas en el periodismo literario se han escrito varios libros, entre ellos, *El Nuevo Periodismo* de Tom Wolfe, *Los Periodistas Literarios o el Arte del Reportaje Personal* de Norman Sims y *Escribiendo Historias, El Arte y el Oficio de Narrar en el Periodismo* de Juan José Hoyos. Sobre Beatriz Caballero nada se ha escrito.

2. ¿Cuáles son las bases conceptuales con las que trabajará?

Existen cuatro procedimientos técnicos extraídos de la literatura que se aplican en el periodismo literario y que servirán como base para la elaboración del perfil:

- 1- Escenificación.
- 2- Diálogo realista.
- 3- Punto de vista en tercera persona.
- 4- Lenguaje simbólico.

B. FUNDAMENTACION METODOLOGICA

1. ¿Cómo va a realizar la investigación?

La investigación se realizará con base en una serie de entrevistas entre amigos, familiares y compañeros de trabajo de Beatriz Caballero. También, se estudiarán los libros escritos por Beatriz y las producciones artísticas de sus familiares que puedan arrojar luces sobre aspectos importantes del perfil. Durante todo el proceso se recurrirá al método de la observación.

2. ¿Qué actividades desarrollará y en qué secuencia?

Se harán quince entrevistas a conocidos, amigos y familiares de Beatriz en un plazo de dos meses. Se harán seis reuniones con Beatriz en un plazo de un mes y se procederá a la escritura del perfil en los tres meses restantes.

3. Bibliografía básica

- Juan José Hoyos, *Escribiendo Historias, El Arte y el Oficio de Narrar en el Periodismo*,
- Lukács, George, *Ensayos sobre el Realismo*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1965. ¿Narrar o Describir?
- Martín Caparrós, *Las mejores crónicas de Gatopardo*, Prólogo.
- Tom Wolfe, *El Nuevo Periodismo*.

-Danilo Moreno Hernández, Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano, *Relatoría taller de perfiles dictado por John Lee Anderson, Buenos Aires del cinco al nueve de diciembre de 2005.*

- Beatriz Caballero, *Papá y YO.*

- Beatriz Caballero, *Cuaderno de Novios.*

- Beatriz Caballero, *Las siete vidas de Agustín Codazzi.*

- Eduardo Caballero Calderón, *Hablamientos y pensadurías.*

- Rodrigo Triana, Documental: *Mayolo de película.*

4. Presupuesto (Sólo para trabajos con producción): N/A

AGRADECIMIENTOS

A Beatriz, que personifica la fe y guía a los desesperados a través del infierno hasta las puertas del cielo.

A Pedro, por poner otros diez dedos.

Tabla de contenido

	Pag.
Introducción	29
Marco teórico	
Técnicas narrativas del periodismo literario.....	31
Perfil	
La dama de los Caballero.....	54
1- Papá.....	54
2- Madrid, París, Inglaterra.....	66
3- Príncipe y ‘Los Latinos’.....	70
4- Ernesto y Santa Fe.....	80
5- Luis.....	90
6- Mayolo.....	97
7- Matrioska.....	108
Conclusiones	113
Bibliografía	115

Introducción

A ver, devolvamos la cinta hasta el día en que decidí escribir un perfil sobre Beatriz Caballero, no, vamos un poco más atrás, a una tarde lluviosa de abril de 2008. Esto es lo que veo: yo, en la sala de mi casa con un libro en mis manos –*Retratos*, de Truman Capote–. Sí, ahí empezó todo, mientras leía me dije, “algún día tengo que escribir algo como esto”. Esto: perfiles.

Supongo que todos –el músico que se lanza sobre sus primeros acordes, el poeta que empieza a juntar palabras, el púgil que decide partirle la cara al del frente–, todos partimos del deseo de imitar un modelo. Yo, quería hacer retratos humanos con palabras, como los que hacía Capote. Llenos de símbolos, de puertas abiertas, de guiños de ojo. Pero a diferencia de Capote, que siempre estuvo interesado por la gente famosa, exitosa o poderosa, yo me sentía más atraído por los personajes tímidos, anónimos; me intrigaban, me obsesionaban, sobre todo aquellos de vidas turbulentas, con historias turbias. Y entonces alguien –un profesor iluminado– me habló de Beatriz Caballero, y me bastó escuchar brevemente su historia para decidirme a escribir un perfil sobre ella. Su vida tenía la clase de elementos que estaba buscando: arte, muerte, delirio, soledad.

Beatriz viene de una de las familias más importantes en la historia de Colombia –los Caballero– y aunque vivió siempre rodeada de artistas y de intelectuales, nunca sobresalió, se mantuvo en todo momento a la sombra de otros. Es cierto que hizo muchas cosas, estuvo involucrada en movimientos y proyectos culturales, escribió libros, participó en cine y teatro, pero nunca se dejó de ver a sí misma más que como una ayudante, como un apoyo para la creatividad ajena. Buena parte de su vida la dedicó a cuidar la larga agonía de su padre, el escritor Eduardo Caballero Calderón, luego la de su hermano pintor Luis Caballero, y por último, la de su esposo, el cineasta Carlos Mayolo. Los tres fueron artistas destacados en el país y Beatriz fue una figura imprescindible para cada uno de ellos. Ahora vive sola en una casa llena de recuerdos, y hablar con ella es hablar con todas esas memorias, es sentir que de repente se está hablando con cuatro personas al tiempo. Y entonces uno la escucha, no puede dejar de escucharla.

Claro, el problema viene luego, cuando uno está ya sin ella, sentado frente al computador y se da cuenta que tiene entre sus manos –en el cuaderno de apuntes, en la grabadora, en la cabeza– una cosa viva, una historia que respira, un monstruo fuera de su hábitat –indomable– y que no tiene ni la menor idea de qué hacer con él. En esa circunstancia lo único que queda por hacer es dejarlo libre –al monstruo–, soltarlo sobre las páginas y esperar; al principio sale como un caballo desbocado, sin rumbo, resoplante, furioso, pero poco a poco empieza a tranquilizarse y en algún momento, después de largas horas de espera, se acomoda de la forma en la que se siente más cómodo.

Por eso este perfil está escrito con todos los elementos que pude rescatar de la literatura de ficción, porque la historia –el monstruo– lo pedía, porque la vida de Beatriz Caballero –una fábula cruda, llena de viajes, libros, títeres cuadros vodka películas muertas– no puede ser sino contada como si fuera un cuento, un sueño. Solo así adquiere su color natural, su tono exacto. Por eso evito los pie de página, las notas al margen, por eso trato de hacer que la información puntual –fechas, nombres, testimonios– se integren a la narración como si no estuvieran ahí, de la forma más discreta posible. Pero ojo, aquí todo lo que se dice es cierto –detrás del texto hay una larga labor de reportería–, solo que cambia el modo de decir las cosas, cambia la intención. La narración no se limita a informar, busca, además, unirse al esfuerzo que muchos cronistas están haciendo por acercar cada vez más el periodismo al arte, por hacer más poderoso ese animal que viene creciendo a través de los años y que ya camina solo, ese que han decidido llamar ‘Periodismo Literario’. El breve ensayo teórico que antecede el perfil busca precisamente reunir algunas experiencias convertidas en técnicas que muchos periodistas han aplicado para imprimirle mayor realismo a sus textos.

En el proceso de la elaboración del perfil fue haciéndose cada vez más evidente que la historia personal de Beatriz Caballero rebasaba lo individual para convertirse al mismo tiempo en símbolo de la educación tradicional de las mujeres en las elites colombianas, de sus intentos de emancipación, y de los movimientos políticos y culturales de izquierda que transformaron el arte colombiano de las últimas tres décadas. El perfil de Beatriz Caballero es también, entonces, un retrato de su tiempo.

Marco teórico

Técnicas narrativas en el Periodismo Literario

La creación de cualquier texto de Periodismo Literario pasa por dos grandes instancias: la reportería y la escritura. El rótulo de Periodismo Literario surge precisamente de la conjunción entre la labor del periodista y la del escritor de ficción. Esto obliga al periodista que se dedica a este campo específico, a dominar no solo los métodos de recolección de la información propios de su profesión, sino también las técnicas narrativas de la literatura. Sin el conocimiento y el manejo de estas técnicas resulta muy complicado lograr productos como el reportaje, la crónica, y, especialmente, el perfil, que es quizá el género informativo con mayor carga narrativa. Lo que este ensayo se propone es analizar las técnicas de escritura de los textos de ficción que aplicadas (con destreza, cómo no) a un artículo periodístico, derivan en lo que se conoce como Periodismo Literario, ilustrándolas puntualmente en el marco del perfil.

Estas técnicas fueron expuestas en 1973 por el periodista estadounidense Tom Wolfe en un libro titulado *El Nuevo Periodismo*, luego de que, durante la década de los sesenta, un puñado de periodistas norteamericanos descubriera que podía servirse de los procedimientos de la novela realista para hacer un periodismo que se dejara leer como los relatos de ficción y que tuviera la dimensión y complejidad simbólica de los textos narrativos. Tras esta revelación explotó el auge del periodismo literario en Estados Unidos con grandes exponentes como Truman Capote, Gay Talese o Norman Mailer, entre otros. Quizás entonces la forma más adecuada para explicar las técnicas narrativas en cuestión sea estudiándolas sobre la base de textos escritos por los autores recientemente mencionados. Sin embargo, ahora que el movimiento del Nuevo Periodismo se ha expandido por todo el mundo incluyendo a Suramérica, puede ser interesante conocer cómo las están utilizando los periodistas latinoamericanos contemporáneos, cuarenta años después de haber sido reveladas. Por esta curiosidad –y por nada más– el presente ensayo va a tomar como textos modelos algunos perfiles hechos por tres autores de la generación de “nuevos cronistas de

Indias”¹: Alberto Salcedo Ramos (Colombia), Leila Guerriero (Argentina) y Andrés Felipe Solano (Colombia).

En el libro *Escribiendo historias, el arte y el oficio de narrar en el periodismo*, Juan José Hoyos afirma que “solo incorporando al periodismo –y especialmente al periodismo escrito– las poderosas herramientas narrativas del relato, aquel podrá [...] captar la realidad en su totalidad [...] y transmitirla al lector con todos sus detalles, como una vivencia de los sucesos en los que están involucrados todos los sentidos” (p. 54). Estas herramientas, resumidas en cuatro puntos por Tom Wolfe en el libro *El Nuevo Periodismo*, son: 1) escenificación, 2) diálogo realista, 3) punto de vista en tercera persona, y 4) detalles simbólicos. Hay que decir que estas técnicas no son las únicas que han sido identificadas, y se complementan con otras como la inmersión (el periodista debe involucrarse a fondo en el tema de su historia) y la exactitud (la precisión de la información) –nombradas por Norman Sims en el prólogo del libro *Los periodistas literarios o el arte del reportaje personal*–, pero son las más reconocidas y la base de todas las demás. A continuación las examinaremos una a una.

1) Escenificación:

Hoyos define la escena como “un hecho ocurrido en el mismo lugar y en el mismo tiempo” (p. 363). La escena es acción, personajes en movimiento en un contexto definido. Es quizá el recurso más contundente que existe para producir un efecto realista, puesto que logra, como ningún otro, provocar en el lector la sensación de estar presenciando los acontecimientos de primera mano, en vivo y en directo. El narrador deja actuar a sus personajes, él mismo desaparece, creando así una cercanía insospechada entre personajes y lector. Hoyos dice que la técnica de la escenificación “produce en el lector una impresión muy parecida a la que genera en el espectador la representación de una obra teatral” (p.

¹ Se ha denominado así a esta nueva generación de cronistas latinoamericanos para establecer una filiación histórica con la tradición de las crónicas de Indias, que se dieron como resultado de los procesos de conquista y colonización de América por los europeos.

363). Esto quiere decir que la escena logra dotar a los personajes del relato con el mismo nivel de impacto sensorial que tienen los actores de teatro, a quienes se les puede ver, escuchar, oler, y –lo más importante– SENTIR. Dicho de otro modo, quizás el aporte más valioso de la narración por escenas, es que hace realidad la vieja fantasía que tienen todos los creadores de ver a sus personajes convertidos en seres de carne y hueso, una fantasía que obsesiona al carpintero que fabrica un muñeco de madera, pero también al escritor que retrata a otro ser humano sobre un papel. Porque si bien el escritor de un perfil no construye personajes imaginarios, sino que, por el contrario, busca plasmar en sus múltiples facetas a una persona real, incluso reconocible por millones de personas, dicha persona adquiere el aura abstracta de un personaje de ficción desde el instante en que es llevada al papel. Queda entonces en manos del escritor lograr que, a través de recursos como la escenificación, sus perfilados trasciendan la frontera de las palabras y adquieran una dimensión realista.

Las escenas se usan con mucha frecuencia para abrir los perfiles, a manera de párrafo inicial, pues, de este modo, el personaje se presenta de entrada por sí mismo, y esto tiene un impacto de realismo mucho más fuerte que si el autor lo introdujera a través de fatigosas descripciones. Una de las principales razones para que las escenas resulten sumamente efectivas a la hora de presentar personajes es que el modo de actuar de alguien dice mucho acerca de su forma de ser; las acciones tienen un peso simbólico muy fuerte que permite sacar acertadas conclusiones sobre el carácter de quien las ejecuta. El crítico literario Georg Lukács, en sus *Ensayos sobre el realismo*, insiste en que los escritores realistas deben recurrir con más frecuencia a las escenas para mostrar la verdadera dimensión de los personajes. Para llegar a esta afirmación, Lukács se basa en la premisa de que la única manera de conocer a otra persona es viéndola actuar. Quizá sea cierto; si nos ponemos a pensar, a los ojos de los demás somos lo que hacemos, no lo que pensamos ni lo que nos proponemos hacer, y en ese sentido cada una de nuestras acciones está cargada de detalles y símbolos que hablan de manera contundente sobre nuestra más profunda personalidad. Así es que la escenificación –mediante los diálogos, las acciones y los gestos– le permite al lector deducir muchas cosas sobre los personajes, “sin necesidad de que el relato entre en

demasiadas precisiones” (Hoyos, p. 363). Un ejemplo de perfil que empieza directamente con una escena arrolladora, es “El oro y la oscuridad”, de Alberto Salcedo Ramos:

Pambelé volvió a bramar frente a las cámaras y descargó un nuevo puñetazo contra la pared. Tenía la bata típica de los enfermos de hospital, pero a través de los barrotes de la ventana parecía un condenado a muerte que reclamaba compasión.

La escena resumía de manera dramática lo que había sido su vida: el llanto y los golpes, el trastorno y el encierro, la fama y la oscuridad.

–¡Ayúdenme! –exclamó, con su vozarrón despedazado.

En ese momento los reporteros se metieron a la fuerza en la habitación. El hombre dejó de aporrear las paredes y la emprendió a bofetadas contra su propio rostro. Los camarógrafos ajustaron sus planos para registrar la nueva reacción. Relampaguearon los *flashes*, se desbordaron los murmullos. Y Pambelé lució más desvalido entre aquella horda de perdición.

–Ay, mi madre –fue todo lo que alcanzó a decir, antes de sentarse en el borde de la cama y ponerse a llorar con el rostro hundido entre las manos” (p. 195).

En estas líneas, Salcedo Ramos logra retratar a Pambelé como no hubiera podido hacerlo en tres páginas de descripción y documentación biográfica. La fuerza de la acción capta inmediatamente la atención del lector, y el peso simbólico de cada uno de los elementos que la conforman arroja luces decisivas sobre lo que ha sido la tortuosa vida del personaje: “puñetazos”, “cámaras”, “reporteros”, “enfermo” y llanto “con el rostro hundido entre las manos”. El lector comprende, sin necesidad de que el narrador lo mencione, gracias al conjunto de la escena, el estado de ánimo desconsolado del personaje; “el autor no explica, muestra comportamientos” (Hoyos, p. 209).

Sin embargo, hay que decir que es muy difícil sostener una narración únicamente con base en escenas, pues a menudo el autor necesita “presentar los antecedentes de la historia, explicar las circunstancias históricas, mostrar el ambiente familiar, el pasado de los protagonistas, su personalidad, así como proporcionar informaciones, establecer relaciones

entre situaciones diferentes, y resbalar por encima de hechos poco importantes para la óptica de la narración” (Hoyos, p. 208). Para ello debe servirse del procedimiento opuesto a la escenificación, es decir, el resumen.

El resumen es el recurso propio de los informes noticiosos. Narra los hechos de manera sumaria en lugar de presentarlos por medio de escenas que se desarrollan en su tiempo real. “El informador puede decir –‘la escena era conmovedora’, el cronista trata de construir esa escena y conmover” dice Martín Caparrós (p. 12). Sin embargo, “en las narraciones en prosa lo más común es que estos dos modos de narrar se mezclen y no que se opongan. A veces se pasa de un modo a otro de una manera tan sutil que el lector ni siquiera lo percibe” (Hoyos, p. 208). Justamente lo que hace Salcedo Ramos en “El oro y la oscuridad” es introducir un breve párrafo de información e interpretación en medio de la escena: “La escena resumía de manera dramática lo que había sido su vida: el llanto y los golpes, el trastorno y el encierro, la fama y la oscuridad”.

Lo interesante es que mediante esta alternancia de escenas –en las que el personaje habla por sí mismo– y de párrafos sumarios –en los que el autor aprovecha para insertar sus comentarios y sus juicios– nace el ritmo del texto, producto del contraste entre ambos procedimientos. El perfil de Pambelé está construido con base en escenas intercaladas con párrafos de resumen. Estos últimos ayudan a conectar las escenas, sirven como líneas de transición, y, ante todo, aumentan en el lector el interés por la acción cuando se les introduce en medio de la escena. Esto se da porque, de un lado, al interrumpirse el desarrollo de la escena, el suspenso crece; y de otro lado, porque en el párrafo de resumen el autor puede hacer un juicio o un comentario que haga más llamativa la continuación de los hechos.

En “El oro y la oscuridad” se encuentran varios ejemplos de párrafos sumarios que ayudan a contextualizar la vida del personaje, a marcar el ritmo de la narración y a resaltar el significado de las escenas, citemos uno

Desde el 28 de octubre de 1972, cuando Pambelé ganó el título, el país permanecía en trance de adoración. Los periódicos no le perdían ni pie ni pisada. *El Herald* lo mostraba en el aeropuerto de Barranquilla, besando a una rubia de camiseta breve abierta en el pecho. *El Universal* lo retrataba en una notaría de Cartagena, mientras firmaba las escrituras de tres apartamentos que había comprado de un solo tirón. *El Espectador* nos informaba por quién iba a votar en las próximas elecciones. *El Siglo* mandaba reporteros a las casas del ex presidente Carlos Lleras Restrepo y del poeta León de Greiff, para preguntarles sus impresiones sobre el ídolo. *Cromos* enviaba a su mejor cronista, Juan Gossain, a los países donde Cervantes defendía el título. Fernán Martínez Mahecha revelaba que *El Tiempo* tenía cuatro carpetas de material de archivo sobre Pambelé y solo una sobre Gabriel García Márquez. Y *El Espacio*, claro, lo sacaba en primera página apretando por la cintura a una azafata, bajo la palabra <<¡Pillado!>> escrita en grandes letras rojas (p. 196).

Es importante, pues, tener en cuenta que el recurso de la escenificación no se basta a sí mismo; además de la necesidad de complementarlo con los párrafos de resumen, para lograr el efecto de realismo que se busca es preciso también contextualizar la escena espacial y temporalmente. Hoyos explica que “la escena está sometida a los principios de unidad de tiempo, lugar y acción. El autor indica con precisión el marco físico –y ahí requiere el uso de la descripción–. El tiempo de duración de la escena puede ser medido cronológicamente o puede ser indicado de manera más vaga, pero existe” (p. 210). En el caso de “El oro y la oscuridad”, Salcedo Ramos ofrece los datos suficientes para que el lector pueda situar la escena en un cuarto de un hospital psiquiátrico: “bata típica de los enfermos de hospital”, “barrotes de la ventana”, “habitación” y “cama”. También registra los hechos en su extensión real para que el lector logre ubicarlos en una franja de tiempo delimitada. La escena está construida a partir de una sucesión de acciones breves: “Pambelé volvió a bramar [...]” “Los reporteros se metieron a la fuerza [...]”, “El hombre dejó de aporrear las paredes [...]”, “Los camarógrafos ajustaron sus planos”, “Relampaguearon los flashes”, “[...] antes de sentarse en el borde de la cama y ponerse a llorar”. El engranaje de estas acciones como fichas de un rompecabezas crea una sensación de temporalidad

compacta y definida. De nuevo, el lector se lleva la impresión de que la escena sucede en tiempo presente.

En esta escena inicial del perfil de Pambelé, como se puede ver, participan muchos otros recursos técnicos, como la descripción, el lenguaje simbólico y los diálogos realistas. Cada uno de estas herramientas las analizaremos en detalle más adelante. Por ahora es importante comprender que la escena es un recurso complejo que se compone de múltiples recursos subordinados.

Antes de pasar al estudio de los otros procedimientos, quizá sea conveniente echar un último vistazo a otra escena de apertura en un perfil de Salcedo Ramos titulado “La tutora de los reinsertados”:

Aleida Moreno les ha entregado lápices y hojas en blanco a los muchachos, para que representen, a través de dibujos sucesivos, su pasado, su presente y su futuro. Varios de los primeros bocetos que hicieron los improvisados pintores contienen armas: sierras eléctricas, fusiles, granadas. Los segundos coinciden en la presencia de la familia: niños, mujeres embarazadas, reuniones de cumpleaños. La interpretación del porvenir –en la cual están sumergidos en este momento– también revela ciertos elementos comunes: algunos jóvenes se ven a sí mismos como policías de tránsito; otros como técnicos de computadores; los de más allá, como dueños de sus propias granjas (p. 168).

A primera vista estas líneas podrían leerse como un párrafo descriptivo y no como una escena. Y en efecto se trata de una descripción, solo que dentro del marco de una escena. La acción puntual es la de los muchachos pintando su porvenir, y lo que el autor hace es enfocar su atención en el contenido de los dibujos y describir lo que ve. En esta ocasión el autor se sirve de la escena para hacer un acercamiento con lupa a un elemento particular. Lo destacable es cómo la descripción de los dibujos –captada desde el interior de la escena– produce el efecto de movimiento y de inmediatez visual que tiene una secuencia cinematográfica.

También vale la pena fijarse en cómo, en este párrafo, la acción es utilizada a modo de introducción. Recordemos que en un ensayo, la introducción, por definición, debe contener y anunciar los puntos más importantes a tratar en el desarrollo. Lo mismo sucede con los textos de corte narrativo: la escena de presentación plantea de manera sintética los aspectos más significativos de la historia, aquellos sobre los cuales el autor profundizará más adelante. En el caso de “La tutora de los reinsertados”, la escena de los muchachos reinsertados proyectando con optimismo su futuro en una hoja de papel bajo la supervisión de la tutora Aleida Moreno, resume de manera muy concreta el tema del perfil: la ilusión de los ex combatientes por salir adelante de la mano de su maestra. El autor deja entonces la mesa servida con los ingredientes principales: “sierras eléctricas”, “granadas”, “la familia”, “mujeres embarazadas” y “la interpretación del porvenir”. Estos elementos van a reaparecer constantemente en el relato, pues constituyen los ejes de la narración. Es interesante darse cuenta de cómo a través de la escena el autor tiene la posibilidad de presentar estos elementos de una manera dinámica y simbólica, sin tener que exponerlos manifiestamente en un párrafo informativo.

2) Diálogo realista:

A fin de presentar a los personajes del modo más realista posible, los periodistas literarios tomaron de la novela moderna el recurso de registrar los diálogos en su totalidad. Tom Wolfe explica la efectividad de esta práctica: “el diálogo realista capta al lector de forma más completa que cualquier otro procedimiento individual. Al mismo tiempo afirma y sitúa al personaje con mayor rapidez y eficacia que cualquier otro procedimiento individual” (p. 50).

Existen, por supuesto, varias formas de plasmar textualmente los diálogos. Una de ellas es tomar una sola frase de la conversación y transcribirla de tal manera que conserve los acentos y los errores de pronunciación. A continuación veremos algunos ejemplos.

“Ya casi voy a cumplir treinta y uno, docto” (p. 282) dice Víctor Regino en el perfil “Retrato de un perdedor” de Salcedo Ramos, que cuenta la historia de un boxeador viejo, pobre y sin forma, que regresa al rin después de trece años sin otra ambición distinta a la de cobrar los cien mil pesos que le dan por pararse en el cuadrilátero. La transcripción textual del modo en que Regino pronuncia la

palabra “doctor” le permite al lector hacerse una idea muy concreta del estrato social del púgil, de su forma de ser, y produce un golpe auditivo que estrecha los lazos entre el lector y el personaje. Por otra parte, no hay que olvidar que el diálogo por lo general forma parte de la construcción de la escena, pues la ayuda a crecer en intensidad narrativa. Es muy raro encontrar diálogos aislados o separados de una acción (aunque también se ve). En el caso de la frase citada de “Retrato de un perdedor”, Salcedo Ramos la ubica en el cierre de la escena:

Hace días se tropezó en la ribera Sinú con el empresario Hernán Gómez, quien le anunció que montaría una cartelera boxística en homenaje al ex campeón mundial Miguel Happy Lora. A Regino se le abrieron las agallas enseguida. [...] A continuación, cuando Gómez le preguntó la edad, Regino redondeó su artimaña quitándose seis años de un solo envión.

-Ya casi cumpla treinta y uno, docto (p. 282).

Cabe agregar que muchos periodistas literarios suelen rematar las escenas con una frase textual del personaje porque es una forma de cerrar la acción de manera concluyente, categórica.

De nuevo en el perfil de Pambelé, encontramos otro ejemplo en el que el autor reproduce literalmente un diálogo. En esta ocasión un conocido de Pambelé cuenta por qué se fue a los puños con el ex campeón en un lugar público: “Hombe, mi hermano, lo que pasa es que Pambelé llegó buscando problema. Ustedes saben cómo es él. Yo le dije: mierda Pambe, yo peleo contigo ¡pero si me das 20 mil barras!” (p. 219).

Con esta transcripción el autor logra, gracias a la conservación del tono oral y de los regionalismos como “hombe, mi hermano”, o “20 mil barras”, situar al lector directamente en la costa caribe colombiana. El lector alcanza a escuchar el acento costeño.

Pero los diálogos también se pueden registrar transcribiendo la conversación en su totalidad, como si fuese un guión para teatro, y procurando sugerir las inflexiones de la voz, los silencios, los titubeos, las pausas y las repeticiones. De este modo desaparecen “los intermediarios entre el lector y el narrador, porque este no resume lo que dicen los personajes sino que lo muestra, creándole al lector la ilusión de que el diálogo ocurre en su presencia” (Hoyos, p. 367). Un ejemplo de perfil en el cual el autor reproduce fielmente la charla que sostuvo con el personaje es “Tres tristes tazas de té” de Leila Guerriero. Este texto cuenta la historia de una mujer en Argentina sospechosa de haber envenenado con cianuro en el té a tres de sus amigas, para así librarse de una deuda pendiente. La conversación a continuación corresponde al primer encuentro de la autora del texto con la presunta asesina en una cafetería:

– ¡Que linda sos! ¡Sos un amor! ¡Eliana...!

– Leila

– ¡Eleila! ¡Estás hablando con Yiya Murano! –grita Yiya Murano y pide que por favor la llame Mercedes– Ay, qué lindo es este lugar. Vos también sos un amor, querido –le dice al mozo que se acerca a tomar el pedido– Voy a hablar de vos con... ¿Cómo te llamás vos, nena...Elvira... Leticia?

– Leila

–Eso. ¿Qué puedo tomar, a ver? Bueno traéme un tecito. Y para ella también, ¿no tesoro? Un tecito.

[...]

–Decíme, querida, ¿qué querés saber? (p. 302).

Aunque la autora no hace ningún comentario o juicio sobre el personaje, el lector puede sacar sus propias conclusiones con base en el modo en que este se expresa. Lo primero que salta a la vista es la teatralidad (o falsedad) de Yiya Murano por el uso abusivo que hace de los cumplidos: “linda”, “amor”, “lindo”, “amor” “querido”, “querida y “tesoro”. Si la autora hubiese suprimido las repeticiones el lector no podría inferir esta faceta del

personaje. También, gracias a la transcripción textual de la conversación, se marca con mucha claridad el contraste entre el volumen de los diálogos de las dos mujeres; mientras que Leila pronuncia dos palabras, Murano habla sin parar, y esto la hace ver como un ser egocéntrico y dominante. Además, el hecho de que no retenga el nombre de Leila la muestra altiva y arrogante. Por último, habría que decir que los puntos suspensivos y de exclamación ayudan a reforzar la imagen de una mujer histriónica y pícara. Así pues, Leila Guerrero logra hacer una caracterización bastante completa de su personaje sin necesidad de intervenir ella como narradora; sencillamente deja que el lector escuche hablar directamente a Yiya Murano.

Dice Juan José Hoyos: “Según muchos teóricos, el diálogo es el procedimiento narrativo más realista que existe, junto con la escena. Por eso capta la atención del lector más efectivamente que casi todas las demás formas narrativas” (p. 367).

3) El punto de vista:

En el prólogo del libro *Los periodistas literarios o el arte del reportaje personal*, Norman Sims dice que “los periodistas literarios se meten en sus narraciones en mayor o menor grado, y admiten tener debilidades y emociones humanas. A través de sus ojos observamos personas normales en momentos cruciales” (p. 14), esto es lo que se conoce como ‘punto de vista’.

Hoyos lo define como “el ángulo de visión, el foco narrativo, el punto óptico en el que se sitúa el narrador para contar la historia” (p. 230). Los periodistas literarios estadounidenses (que, como ya se dijo, fueron los primeros en echar mano de estas técnicas) optaron generalmente por un punto de vista *omnisciente pero limitado*, que obedece

a un cierto estrechamiento del foco de la narración omnisciente. Es una especie de entrecruzamiento entre la narración en primera persona y la narración omnisciente. Es más cercana a la percepción de

mundo real que tenemos de la vida, habida cuenta de que uno mismo tiene restricciones de campo en su visión del mundo y de las cosas. Esta clase de narración emplea la tercera persona pero enfocada desde la perspectiva de uno de los personajes y su modo de ver el mundo (Hoyos, p. 239).

Tom Wolfe lo expuso como “la técnica de presentar cada escena a través de los ojos de un personaje particular, para dar al lector la sensación de estar metido en la piel del personaje y de experimentar la realidad emotiva de la escena tal como él la está experimentando” (p. 50). Truman Capote utilizó este procedimiento para escribir la célebre novela de no ficción *A Sangre Fría*, y lo mismo hizo Gay Talese para relatar varios de sus perfiles, entre ellos el reconocido *Frank Sinatra está resfriado*. Muchos periodistas siguen valiéndose de este recurso para lograr una caracterización lo más real posible del personaje. En el texto de Leila Guerriero “La nieta robada de Buscarita Imperi”, que cuenta la historia de un bebé secuestrado por los militares durante la dictadura argentina de 1976 a 1983, la autora recurre en varios momentos al punto de vista omnisciente limitado para presentar los hechos desde la perspectiva de Buscarita Imperi, la abuela del bebé raptado:

El 10 de septiembre de 1971, en el living de su casa –pasaje 40, Villa 4 de Septiembre, La Cisterna, Santiago– a Buscarita Imperi Navarro Roa se le volcó, entera, una botella de aceite, y ella no supo que hacer, más que las cruces.

[...]

Volcar una sola gota de aceite fuera de la cocina, reza la superstición, puede traer meses de mala suerte. Y a ella, supersticiosa, se le había volcado una botella. De todos modos no dijo nada. Limpió el charco y esperó.

La tranquilizó el ritmo de los días: serenos en aquella primavera. Había problemas de dinero, como siempre, pero los hijos –eran siete: José Pepe Liborio, Lucinda, Fernando, Patricia, Víctor, Patricio y Francia– no traían sobresaltos, y su propia trabajo –limpiando casas ajenas– marchaba bien” (p. 47).

A pesar de que la escena está narrada desde la tercera persona, la autora ofrece detalles – sobre el estado de ánimo y sobre lo que piensa el personaje– que hacen pensar en un narrador omnisciente de una novela de ficción. “No supo qué hacer”, “esperó”, “La tranquilizó el ritmo de los días”. Esta clase de precisiones son frecuentes en los relatos de ficción porque que el narrador es quien inventa los personajes y, en consecuencia, conoce todo acerca de ellos. En el periodismo literario, sin embargo, sucede algo muy diferente, ya que el narrador no puede saber lo que sucede en la mente de sus personajes –a menos que ellos mismos decidan revelárselo–. Así es que uno de los grandes méritos de los periodistas literarios ha sido entrevistar a los protagonistas de las historias sobre sus emociones y sus pensamientos, para crear una persona gramatical que, sin traicionar los códigos éticos del periodismo –la verdad, la verdad, y nada más que la verdad–, tenga el mismo grado de profundidad del narrador omnisciente.²

Otros autores, no obstante, se inclinan por la primera persona para ganar credibilidad. Se incluyen a sí mismos en la historia y relatan los hechos desde su punto de vista personal. Martín Caparrós defiende este recurso diciendo: “Nos convencieron de que la primera persona es un modo de aminorar lo que se escribe, de quitarle autoridad. Y es lo contrario: frente al truco de la prosa informativa –que pretende que no hay nadie contando, que lo que cuenta es ‘la verdad’–, la primera persona se hace cargo, dice: esto es lo que yo vi, yo supe, yo pensé [...] Siempre hay un sujeto que mira y que escribe” (p. 11).

En el texto “El sastre de Jorge Barón”, un breve retrato de uno de los presentadores de la televisión colombiana más controvertidos, Andrés Felipe Solano escoge la primera persona para dejar en claro su grado de cercanía con los hechos. Comienza el relato recordando el primer encuentro que tuvo con el personaje:

² Para periodistas como el español Arcadi Espada, el abuso de la voz omnisciente puede lesionar la verdad que compromete al periodismo, y precipitar la narración a los terrenos de lo verosímil, propios de la novela y en general de la ficción, más no de lo veraz, obligación ética fundamental del periodismo. Ver: “Palabras mayores”, en *Revista Cambio*, núm. 840, p. 64.

Él no se acuerda de nada. Yo me acuerdo perfectamente. Fue una tarde de sábado en el Country Club de Bogotá. Hacía mucho sol y llevábamos jugando media hora en una cancha tan verde y cuidada como el tapiz de un billar. Sé que estuve cerca de marcar un gol. En el colegio lo estuve muchas veces. [...] Después de haber desaparecido la torta y el helado por fin se presentó. Venía acompañado de sus hermanos mayores. Detrás de ellos apareció Don Jorge. [...] Acostumbrado al público saludó con una voz rotunda y después nos dio la mano a cada uno. Seríamos veinte por lo menos. Antes de desaparecer nos entregó la sorpresa, una nave de Lego. Él no se debe acordar de nada. Yo me acuerdo perfectamente de su blazer cruzado y de sus relucientes botones, de su timbre de voz. Esa fue la primera de las tres veces que lo he visto (p. 304).

El uso de la primera persona puede, además, aportar un interés añadido a los relatos de periodismo literario: la tensión entre el personaje y el autor. Cuando el narrador decide introducirse en la historia como un personaje más, aparte de dejar muy en claro la subjetividad de la narración, también está incorporando a la historia un proceso de la construcción del texto que otros escritores prefieren omitir: la relación con el personaje. A través de esta relación muchas veces se revelan nuevas facetas del personaje y el texto en general adquiere un aire de transparencia; piénsese en el detrás de cámaras de una película. El perfil de Solano sobre Jorge Barón produce una sensación de confianza con el autor, pues se le siente cercano, honesto, como un amigo que cuenta un episodio de su vida.

De otra parte, Hoyos explica que en los textos periodísticos narrativos, la voz del narrador es producto, en gran medida, de su simpatía o su odio hacia los personajes. En contraste con el informe noticioso, los periodistas literarios sí asumen una posición con relación a los hechos que relatan, y esa posición es la que define el tono, la intención del texto, y el modo en que el autor decide presentar al personaje. Un mismo hecho puede ser relatado de maneras muy desiguales por dos autores cuyos puntos de vista acerca del suceso sean opuestos. De cualquier forma, en la mayoría de los casos, el punto de vista del autor no está expuesto de modo explícito, sino que, por el contrario, está expresado entre líneas por medio de sutilezas del lenguaje o de situaciones simbólicas.

En el texto “La voz de los huesos” de Leila Guerriero, un perfil colectivo de un grupo de médicos forenses que trabajan identificando a las víctimas de la última dictadura militar en Argentina, la autora respalda completamente la labor de los médicos, y se las arregla para expresarles su simpatía evitando caer en un discurso laudatorio. Veamos cómo lo hace al presentar al primer miembro del grupo:

Son las cuatro de la tarde de un jueves de noviembre. Patricia Bernardi está parada en el vano de la puerta. Tiene los ojos grandes, el pelo corto. Toma un fémur lacio y lo apoya sobre su muslo.

—Los huesos de mujer son gráciles.

Y es verdad: los huesos de mujer son gráciles” (p. 79).

La autora establece un juego de eco con las palabras del personaje para reafirmar lo que este dice. Es un modo discreto de ponerse de su parte y darle la razón. Esto, en definitiva, vuelve al personaje más amable y confiable a los ojos del lector.

Por el contrario, en el texto “Tres tristes tazas de té”, Guerriero experimenta hacia su personaje una suerte de repulsión, latente en todo el relato. Recordemos que Yiya Murano, el personaje principal, es sospechosa de envenenar a tres amigas con cianuro. Aunque nunca lo dice, es evidente que la autora desconfía de la inocencia de Murano y se las arregla, en repetidas ocasiones, para expresar el desagrado que siente hacia ella. El perfil está estructurado y escrito desde un punto de vista que incrimina al personaje. El texto está lleno de descripciones que degradan a Murano y de situaciones que marcan el enfrentamiento narrador – personaje. Por ejemplo, en el diálogo citado más arriba hay un breve comentario de la autora que evidencia su antipatía: “— ¡Eleila! ¡Estás hablando con Yiya Murano! — grita Yiya Murano y pide que por favor la llame Mercedes— [...]”.

La resistencia de Guerriero a llamar al personaje como este desea que lo llamen, pone de manifiesto la rivalidad que la autora experimenta.

En otra oportunidad, Murano interrumpe su discurso para tomar aire y Guerriero aprovecha para insertar un comentario filudo sobre la teatralidad del personaje: “[...] Una pausa dramática aprendida en tardes de talk show y telenovelas” (p. 304).

En el libro *Frutos extraños*, Guerriero explica que

un perfil no es la mirada de la mamá, el hermano, la novia o el novio del entrevistado. Un perfil no es lo que el entrevistado escribiría sobre sí, porque ese género ya existe y se llama autobiografía. Un perfil es, por definición, la mirada de otro. Y esa mirada es siempre subjetiva. Donde subjetiva no quiere decir artera, donde subjetiva no quiere decir vil, donde subjetiva no quiere decir miserable. Donde subjetiva quiere decir la mirada de una persona que cuenta lo que ve o lo que, honestamente, cree ver (p. 407).

Un último ejemplo en el que el narrador simpatiza con su personaje y lo expresa con gran habilidad es de nuevo “El oro y la oscuridad” de Salcedo Ramos. A lo largo del perfil el autor presenta paralelamente a Pambelé en sus dos facetas: como un hombre caído en desgracia y como el campeón mundial de boxeo en el peso Walter Junior. Siempre que ofrece información o muestra escenas que hacen ver al púgil como un ser degradado y mentalmente enfermo, inmediatamente equilibra la balanza recordando sus títulos, describiendo sus peleas, resaltando sus logros, mostrando su lado generoso y su sentido del humor. En algún momento lo defiende abiertamente de las burlas de que ha sido víctima tras su decadencia: “Convertido ya en hazmerreír, pusieron en boca suya la frase ‘es mejor ser rico que pobre’, incluida en las analogías nacionales de la estupidez. Como si esa declaración tan sensata, en medio de tantas tonterías que se repiten con énfasis en este país, no fuera casi una sentencia filosófica” (p. 200).

A medida que el perfil avanza, el lector comprende que el problema de Pambelé es su incapacidad para aceptar que sus días como campeón ya terminaron. Si bien el autor se encarga de hacer evidente este delirio de grandeza, no pierde ocasión para sugerir posibles

factores que explican el problema (la pobreza, las malas amistades, la falta de educación). El pico más alto de esta simpatía se presenta en la escena final; en ella, a manera de conclusión, el autor hace ver a Pambelé como un valiente que no se deja arrebatar la gloria pasada —no como un enfermo mental reticente a asumir su realidad— y, ante todo, justifica su actitud en medio de un panorama tan desesperanzador como es el suyo:

Pambelé hizo la ‘V’ de victoria con la mano izquierda, aparentemente despreocupado por establecer de dónde venían los gritos. Sonrió, tocó la cabeza de un niño que venía en un coche. Entonces tuve la impresión de que ya no avanzaba a pie sino encaramado en lo más alto del camión de los bomberos, donde jamás de los jamases volvería a alcanzarlo la derrota. Lo vi desamparado en su quimera, pero dispuesto a defender hasta el final el único trono que le quedaba (p. 234).

4) Lenguaje Simbólico:

A propósito del lenguaje simbólico, Tom Wolfe dice:

El cuarto procedimiento ha sido siempre el que menos se ha comprendido. Consiste en la relación de gestos cotidianos, hábitos, modales, costumbres, estilo de mobiliario, de vestir, de decoración, estilos de viajar, de comer, de llevar la casa, modos de comportamiento frente a niños además de las diversas apariencias, miradas, pases, estilos de andar y otros detalles simbólicos que puedan existir en el interior de una escena. ¿Simbólicos de qué? Simbólicos, en términos generales, del *status* de la vida de las personas, empleando este término en el sentido amplio del esquema completo de comportamiento y bienes a través del cual las personas expresan su posición en el mundo, o la que confían en alcanzar. La relación de tales detalles no es meramente un modo de adornar la prosa. Se halla tan cerca del núcleo de la fuerza del realismo como cualquier otro procedimiento en la literatura (p. 50).

Los grandes exponentes de la novela del siglo XIX, como Stendhal o Balzac, descubrieron que una de las formas más efectivas para construir el retrato realista de una sociedad era a través de los detalles que la componían. En *Papá Goriot*, una de sus novelas más celebres, Balzac emplea las primeras diez páginas en una descripción minuciosa de la Pensión *Vauquer* —epicentro de los hechos—, presenta todos los elementos que componen el lugar, muebles, candelabros, vajillas, lámparas, y a cada objeto le hace un acercamiento particular. Cuando el lector termina las diez páginas de descripción está en capacidad de hacerse una idea muy concreta de la Pensión y de la clase de personas que habitan en ella:

La fachada de la pensión da sobre un pequeño jardín, de modo que la casa hace ángulo recto con la calle Neuve—Sainte—Genevieve, por lo cual se ve, al fondo, como recortada. A lo largo de la fachada, entre la casa y el jardincillo, se extiende una cuneta llena de grava, de un metro de ancho, y al frente un paseo cubierto de arena, [...] Se entra a este paseo por una puertecilla encima de la cual hay un letrero: *Maison Vauquer*, [...] En la pared lateral de la casa hay dos ventanas por piso, las que tienen por ornamento, en la primera planta, reja de hierro. [...] En medio se encuentra una mesa redonda, con su parte superior en mármol de Santa Ana, adornada con ese cofrecillo en porcelana blanca, ribeteado con cintillos de oro, borrados a medias, que se encuentra hoy en día en todas partes [...]” (p. 11).

Los detalles que Balzac ofrece del lugar tienen un fuerte impacto de realismo, pues, en la medida en que se los expone con profusión, el lugar empieza a dibujarse por sí solo en la imaginación del lector, se proyecta automáticamente en su mente, como si fuese una fotografía.

Los periodistas literarios copiaron este recurso de la novela realista, si bien no lo aplican en descripciones tan minuciosas y prolongadas. Por lo general toman del conjunto de los detalles únicamente aquellos que consideran más simbólicos y los presentan en breves párrafos. Recordemos que el lenguaje simbólico está presente en varios niveles —los objetos que decoran un espacio, los gestos de un personaje, el modo en que este se expresa,

su forma de vestir— y el autor elige en cuales de todos ellos fijar su atención. Veamos el párrafo inicial del texto “La voz de los huesos” de Leila Guerrero, en el que el peso simbólico de los objetos presentados crea el ambiente tenebroso de la escena:

No es grande. Cuatro por cuatro apenas, y una ventana por la que entra una luz grumosa, celeste. El techo es alto. Las paredes blancas, sin mucho esmero. El cuarto —un departamento antiguo en pleno Once, un barrio popular y comercial de la ciudad de Buenos Aires— es discreto: nadie llega aquí por equivocación. El piso de madera está cubierto por diarios y, sobre los diarios, hay un suéter a rayas —roto—, un zapato retorcido como una lengua negra —rígida—, algunas medias. Todo lo demás son huesos (p. 79).

El simbolismo de imágenes como “luz grumosa”, “paredes blancas sin mucho esmero”, “suéter a rayas —roto—”, “zapato retorcido” y “huesos”, sitúan al lector en un espacio sombrío, tocado por la muerte, abandonado y algo sórdido. Vale la pena señalar el hecho de que el adjetivo “roto” esté encerrado por dos guiones: es una forma de ponerlo en relieve, de resaltar el detalle y su simbolismo dentro del cuadro general.

Juan José Hoyos afirma que “si se repasa la presentación de un personaje en una historia de ficción o una de no ficción, fácilmente puede advertirse que su caracterización depende en buena medida de los detalles” (p. 239). Para ilustrar esta afirmación veamos como Andrés Felipe Solano presenta al personaje David Darío Mendivelson en el texto “Historias mínimas”, perfil de una familia de enanos:

Viven en lo alto de una montaña donde el cielo es limpio y los caminos de polvo. Con frecuencia comen chuletas de cordero al horno, que dejan marinando entre hierbas y ajo la víspera, o un tierno chigüiro curado que les mandan desde los Llanos. Los acompañan con papa salada, ají casero y cerveza. Él la prefiere al clima. Toma la botella de Águila con sus dos manos para que no se le resbale y ese esfuerzo extra parece hacerlo disfrutar más que yo del líquido dorado. Cada sorbo que bebe lo celebra con un sonoro, envidiable, “!ahhh!”, y acto seguido borra con su puño los rastros de

espuma. Es cierto, come y bebe como enano. Al brindar tengo cuidado de no machucar esos dedos chatos que rodean la botella [...] Él es el más viejo, [...] David Darío Mendivelson (p. 243).

Solano comienza por describir el lugar en el que vive el personaje. Las tres características que ofrece —“alto de una montaña”, “cielo limpio” y “caminos de polvo”— contienen una fuerte carga simbólica; remiten a un paisaje encantado, de cuento de hadas. Luego presenta sus costumbres alimenticias y proporciona detalles que sugieren un cuidado especial por la comida, cierta glotonería —“Con frecuencia comen chuletas de cordero al horno que dejan marinando entre hierbas y ajo la víspera, o un chigüiro tierno que les mandan desde los llanos. Los acompañan con papa salada, ají casero y cerveza. Él la prefiere al clima”—. Las pistas que hacen pensar en una familia de enanos se van acumulando. Entonces el autor enfoca la mirada en una acción breve del personaje que revela la pequeñez de sus extremidades —“Toma la botella de Águila con sus dos manos para que no se le resbale”, y toma nota enseguida del sonido que produce después de cada trago de cerveza —“¡Ahhh!”—. Por último, se fija en la contextura de sus manos —“esos dedos chatos”—. La suma de todos estos detalles construye la imagen de un hombre enano muy parecido al estereotipo del enano en los cuentos infantiles: jovial, glotón y con una vida apacible. Solano se vale de todo un lenguaje simbólico para retratar a su personaje. “El discurso narrativo —dice Hoyos— acumula la mayor cantidad posible de detalles significativos simbólicos, porque siempre los buenos narradores son conscientes de que, como lo dijo Stendhal, ‘en los detalles está la verdad’ (p. 28).

...

En la introducción de este ensayo me preguntaba cómo los periodistas latinoamericanos estarían utilizando, en la actualidad, las cuatro técnicas narrativas descubiertas a mediados del siglo XX por los narradores estadounidenses de no ficción. No es fácil dar una respuesta absoluta, que englobe todo el movimiento de los “nuevos cronistas de Indias”. Cada autor

construye su propio estilo y maneja las técnicas según un criterio personal. En razón de su tono, de su manera particular de entender la escritura, utilizará una técnica por encima de otra, se decidirá, por ejemplo, por la primera persona y no por la tercera, recurrirá con mayor o menor frecuencia a los párrafos informativos, le dará más importancia al lenguaje simbólico que a los diálogos, omitirá descripciones, en fin, las posibilidades son inagotables, surgen siempre nuevas combinaciones de la creatividad de cada narrador. Es muy complicado, entonces, establecer un método en común para el movimiento del periodismo literario en Latinoamérica. Pero algunas cosas se pueden sacar en claro. La primera es que las técnicas expuestas por los periodistas literarios estadounidenses continúan vigentes y nuestros periodistas latinoamericanos las han incorporado a su escritura en busca —cada uno— de su propio camino. Y la segunda es que si no hay ganas, si no arde la imaginación, estas técnicas no pasan de ser un conocimiento teórico inútil. Solamente en manos de un escritor apasionado —encantado por su historia— se convierten en un juego de puertas y llaves que se multiplica hasta el infinito. Y, en el caso específico del perfil, donde el objeto de análisis es una persona, es indispensable —obligatorio— que exista una suerte de fascinación por el personaje. La técnica no sirve de nada sin pasión.

“No sé lo que es escoger un personaje que no me interesa”, ha dicho Jon Lee Anderson, maestro del periodismo norteamericano, en un taller de perfiles que dictó para la Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano en la ciudad de Buenos Aires en 2005. En la relatoría que Danilo Moreno hizo de las sesiones, se lee:

hay que tener una convicción interna de los motivos por los que se quiere descubrir a ese personaje. Sólo si se establecen esas razones se podrá narrar bien la historia. Con seguridad, implícitamente, se le podrán transmitir al lector todas las razones internas que existieron para hacer el perfil. Se le podrán contar, tácitamente, las obsesiones que estuvieron detrás de la historia. Hacer un perfil sobre alguien que no nos interesa puede conducir con una probabilidad muy alta al error. En definitiva, para Anderson, hacer un perfil es un trabajo artesanal que revela los diferentes aspectos del protagonista, para lograrlo el periodista debe compenetrarse con su personaje, ir tras las fibras interiores, utilizar la intuición para leer en los signos los aspectos más relevantes. Salir de las rutinas

periodísticas para aventurarse a la travesía de cada una de las historias que, sin duda, generará su propia dinámica. Buscar ritmos y tonos narrativos. Crear atmósferas, composiciones literarias, que ayuden a que los lectores vean escenas en movimiento con precisión. Un perfil puede ser una herramienta para develar aspectos negativos de personajes históricos. Sirve para denunciar. Pero, ante todo, un perfil busca pintar con palabras a una persona (2005).

No existe un manual que enseñe como construir un perfil; están las técnicas estudiadas en este ensayo, que pueden ayudar a confeccionar una estructura, un tono, un ritmo y un estilo, pero nunca a captar la esencia del personaje, ni a reconocer los aspectos más importantes de la historia. Eso es algo a lo que solo se puede llegar por la vía de la intuición, de la sensibilidad. Danilo Moreno, en la relatoría de la Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano, dice que

un perfil no es un género periodístico puro, más bien es una mezcla de varios géneros. Para escribir un perfil se hace uso de las herramientas propias de la crónica y del reportaje. Los límites del perfil con otros géneros son imprecisos, un perfil ‘es una canasta en donde se pueden meter muchos géneros’ (Jon Lee Anderson). Como una buena composición musical, debe utilizar muchos instrumentos que, puestos en escena al tiempo, logren revelar la profundidad del perfilado. Debe tener una estructura que permita unir escenas en movimiento que puedan leerse de una manera integrada. Para conseguirlo, el periodista debe acudir a varias estrategias narrativas, fijarse en los detalles, pues por irrelevantes que parezcan, sumados, dan una idea del protagonista. [...] Uno puede, por ejemplo, hacer que la estructura del relato esté dada por sus escenas, ‘*la vida del perfilado se construye a través de escenas en movimiento*’ (Anderson). Buscar narraciones que sean muy visuales es uno de los mayores retos que se debe plantear el narrador. Las escenas bien articuladas dan hilo narrativo. ‘*Narrar a través de escenas en movimiento, como con un lenguaje cinematográfico, es un buen recurso para mantener atento al lector*’ (Anderson) [...] Anderson dice sin dudar que la facultad más importante en la elaboración de un perfil es la **intuición**. Es ella la que permite leer aquello que conduce a encontrar algo revelador en la historia. La intuición da la capacidad de ingresar por esas pequeñas ventanas que se abren sólo en un instante, durante los encuentros con la persona o en la búsqueda por establecer puntos en torno al perfilado. ‘*Uno debe adquirir un séptimo sentido, saber leer los signos que se están lanzando desde el inconsciente* (Anderson)’ (2005, énfasis en el original).

Leila Guerriero define el perfil como un “texto integrado”, como la conjunción de varios recursos: “material de archivo, cierta polifonía de voces, diversidad de recursos” (2009, p. 396). Dice que “un perfil es una carrera de resistencia, en la que no tiene chances el que llega primero sino el que más tiempo permanece” (2009, p. 400). Con esto, quiere decir que un periodista paciente, que no acosa a su personaje con preguntas sino que espera a que este le entregue la información de manera natural, tarde o temprano va a conseguir los datos que busca. Según esto, el perfil es, en esencia, un ejercicio de paciencia, de curiosidad y de paciencia. Pero sobre todo, dice Guerriero, “un perfil es, siempre, la historia de algo mucho más devastador, mucho más grande que la historia de uno solo” (2009, p. 406).

Perfil

La dama de los Caballero

• • •

I. Papá

Es un domingo de marzo en la mañana y Beatriz abre la puerta. Silencio, no hay nadie en casa; bueno, tres muertos, los tres muertos que viven con ella:

Eduardo Caballero Calderón (padre)

Luis Caballero Holguín (hermano)

Carlos Mayolo Velasco (esposo)

Siempre están ahí, nunca salen, porque afuera se convierten en polvo, mientras que adentro ella los cuida, los protege del olvido. Entra silbando, sonriente. Ah, qué tranquilidad es tenerlos por todas partes. Porque hay fotos en todas partes, retratos, libros, películas, cuadros por todas partes, la casa entera invadida por los tres fantasmas y sus respectivas obras, las puertas siempre abiertas y las habitaciones vacías –siempre tan vacías.

Beatriz camina hasta la cocina y descarga las bolsas del mercado. Mira la hora. Van a ser las doce del día. Se apura a organizar todo antes de que lleguen sus amigos, que seguro no quieren perderse el almuerzo, la fiesta.

Tres horas después....

Le alcanzan otro trago. Toma un sorbo y se arrodilla frente a una pila de discos que hay en el piso. Los pasa rápido –de memoria– hasta encontrar el que busca. Un álbum azul. The Doors. Jim Morrison de perfil en la tapa. Agarra el disco entre sus manos y lo mira; es decir, antes de ponerlo a sonar, lo mira. Ah, Morrison, el rey lagarto. Si no se hubiera suicidado tendría 66 años, cinco más que ella, y seguro que él también se reuniría con sus amigos de los sesenta –hippies viejos y barrigones– para cocinar en grupo: domingo de delantales, muchachos, tarde de vodka, música, recuerdos, mucho vodka.

Play. Sí, la púa empieza a crepitar sobre el disco viejo, cruje, se entierra como un diente en el vinilo; de los bafles nace un rumor de hormigas, áspero, una suciedad en el sonido que llega desde muy lejos, desde otro tiempo, un tiempo hecho de revoluciones, de ácidos, de barbas largas. Beatriz se quita los zapatos de cuero negro para poder deslizarse sobre la alfombra y los tira a cualquier parte. A su lado, un par de gatos amodorrados –Chiquilín y Alicia– se espabilan y salen corriendo.

Una hora antes, mientras se cocinaba el pollo, Liuba Hleap y Ricardo Duque, dos de sus mejores amigos, que la acompañan esta tarde, al verla estornudar le pidieron que se abrigara, que se calzara, que hiciera caso, carajo. Ella estaba sentada en un rincón de la cocina con las rodillas juntas, los pies desnudos, dándose palmaditas en los muslos: miró a

su alrededor y encogió los hombros. Se levantó, fue hasta su cuarto, y regresó enfundada en una ruana morada fluorescente con los zapatitos de cuero en la mano. Ahora, ya no hay modo, nadie puede convencerla de que haga esto o lo otro: después del almuerzo fue la única que quedó en pie, energía pura, y ya nadie sabe dónde está, está en otra parte, envuelta en el murmullo circular de la aguja rayando el disco. La canción aún no empieza, pero es como si hubiera empezado hace años, hace parte del ritual que hay en todo esto. Ricardo fue a hacer una siesta y Liuba se desparramó en un viejo mueble de cuero rojo que descansa en una esquina de la sala. Bueno, en realidad no en cualquier mueble: es la silla que usó el papá de Beatriz, Eduardo Caballero Calderón, para escribir varias de sus novelas. Junto a la silla, Beatriz conserva, además, la tabla de madera que su padre utilizaba para apoyar el papel; y más arriba, sostenido por un clavo en la pared, el bastón que usó toda la vida. En su último libro, *Papá y yo*, Beatriz dice que “de tanto vivir en su casa [la de su padre], sentarme en su silla, escribir en su tabla” comprendió que “todo lo suyo, su vida, que es parte del país, es la vida mía”. Liuba, por supuesto, no piensa en nada de esto. Aunque sin duda debe saber que la espuma que le calienta las nalgas tiene detrás una historia insigne, de proporciones nacionales, en este momento todo lo que le interesa es repantigarse para bajar el almuerzo, y después de semejante banquete, se entiende. Explota la voz de Jim, sabia, inmemorial, cargada con pólvora. ***People are strange, when you’ re a stranger, faces look ugly, when you’ re alone.*** Beatriz cierra los ojos, se dobla hacia atrás –como solía hacer Jim– y rasguea con fuerza las cuerdas de una guitarra imaginaria; mueve los pies hacia adentro y hacia fuera; ***When you’ re strange, no one remembers your name, when you’ re strange.*** Salta, canta, da vueltas, transpira y enloquece con Jim, ***When you’ re strange.***

El almuerzo estuvo abundante. También exquisito, sofisticado. Había una botella de vino blanco y otra de vino tinto, tres tipos de ají, tres clases de sales, vinagreta casera, una vela encendida sobre un candelabro de plata, dos ensaladas distintas. De aperitivo: erizo con galletas de sal; sobre la mesa: un florero con rosas anaranjadas; de plato fuerte: pollo al horno. Servilletas de tela bordada y helado de fresa para el postre. Distinción, mucha distinción, prueba de que los tres amigos son –como Jim– hedonistas consumados, viejos

muchachos desaliñados y rebeldes provenientes de familias acomodadas que hicieron del gusto por los placeres refinados una forma de vida. Ricardo lo resumió en una frase contundente: “Beatriz vive con muchas ganas por los deleites de vivir, como comer bien, ver buenas cosas, pasear, pero sobre todo no complicarse, para poder disfrutar las cosas con plenitud y sin ningún tipo de inhibición, complejos o limitaciones”. *When you are strange, no one remember your name*, Beatriz susurra la melodía con el rostro volteado hacia el techo. Respira, abre los brazos en un gesto que no puede ser otra cosa que libertad.

• • •

Desde el día en que nació, la vida de Beatriz del Pilar Ignacia del Perpetuo Socorro Caballero Holguín ha estado marcada por la posición de su familia, una de las más influyentes en la historia de Colombia. Sus apellidos vienen de una larga sucesión de personalidades que de una u otra forma han participado en la construcción del país.

Su padre, Eduardo Caballero Calderón, autor de novelas ‘insignes’ en la literatura colombiana como *El Cristo de espaldas* o *Siervo sin tierra*, descende de una antigua dinastía liberal. Por el lado de los Calderón, Don Aristides Calderón, su abuelo, fue secretario de gobierno en tiempos de la presidencia centralista de Rafael Núñez. A su bisabuelo, Aristides el mayor, le ofrecieron, en su momento, la jefatura del Estado Soberano de Boyacá, pero prefirió quedarse de regidor en Tipacoque. Su bisabuela, Ana Rosa Tejada, la esposa de don Aristides, “mandaba por igual a nietos y generales de la república, que eran sus hijos y yernos” (Caballero, 2008, p. 22). Y Luis Vargas Tejada, pariente de doña Ana Rosa, político y escritor –autor de la obra teatral *Las convulsiones*, muy leída y representada en Colombia– fue un conocido conspirador que trató de asesinar a Simón Bolívar.

Los Caballero, por su parte, “vienen de Santander. Don Lucas, el papá de papá –cuenta Beatriz en *Papá y yo*– [...] fue general en la guerra de los Mil Días y uno de los jefes liberales que firmaron el tratado de paz a bordo del Wisconsin en 1902. Escribía para el periódico *Vanguardia Liberal* de Bucaramanga y sus *Memorias de la guerra de los Mil Días* fueron publicadas hace poco”. Según Caballero Calderón, cuando Olaya Herrera era presidente de la República, iba a bañarse a la casa de Don Lucas, su padre, pues “era la única que tenía ‘baño americano’, es decir, ducha”. Don Agustín Nieto Caballero, tío abuelo de Beatriz, fue el fundador del colegio Gimnasio Moderno, en donde inauguró una corriente de pedagogía revolucionaria que despertó desconfianza en la sociedad conservadora de la época y atrajo a los hijos de las familias liberales. Allí estudiaron Eduardo Caballero y su hermano Lucas junto a los ex presidentes López Michelsen y Carlos Lleras Restrepo. Los contemporáneos de Eduardo Caballero también tuvieron un alto grado de incidencia en la vida pública. El primo segundo de Beatriz, Enrique Caballero Escovar, imitador excepcional de políticos, fue secretario del presidente López Pumarejo; y su tío Lucas, más conocido como Klim, destacó como un prestigioso columnista que además revolucionó el modo de hacer humor en Colombia. Incluso después de muerto, en 1982, causó controversia cuando se publicó *Memorias de un amnésico*, libro en el que satirizó su propio paso por los hospitales antes de fallecer.

Por el lado materno, su madre, Isabel Holguín Dávila, periodista de la página social de *El Tiempo* que además “hacía traducciones, escribía notas sobre literatura infantil en *La Razón* y publicaba un periodiquito para niños llamado *Mickey*” (Caballero, 2008, p.47), descendía “de las raíces más conservadoras del país: de los Holguines y de los Caros, que se turnaron la presidencia de la república durante buena parte de la hegemonía conservadora” (Caballero, 2008, p.49). Su bisabuelo, Don Carlos Holguín Mallarino, fue presidente de la República de 1888 a 1892; se casó con Margarita Caro Tovar, hermana de Miguel Antonio Caro, quien sería su sucesor en la presidencia de 1892 a 1898 –uno de los mandatos más largos en la historia del país–. Así es que Miguel Antonio Caro, hijo del escritor José Eusebio Caro, fundador del partido conservador, vendría siendo el hermano de la bisabuela de Isabel Holguín, la madre de Beatriz.

Del matrimonio entre Eduardo Caballero Calderón e Isabel Holguín Dávila nacen María del Carmen, Luis, Antonio y Beatriz. De los cuatro, Luis y Antonio se unen a la larga cadena de personalidades públicas que los antecede y se hacen un lugar importante en la cultura nacional; el primero como pintor y el segundo como escritor y periodista. En tanto, María del Carmen y Beatriz se han mantenido al margen de los reflectores. María del Carmen porque se casó y se dedicó a su familia. Beatriz, porque durante mucho tiempo no quiso llevar sus apellidos. Porque durante largos años buscó una vida propia, independiente. Solo que en algún momento le tocó aceptar que no podía desprenderse. Que no tenía cómo. Empezó entonces una labor de recuperación del patrimonio familiar en la que, sorpresivamente, una nueva figura emergió para unirse a la vasta tradición de intelectuales y artistas: ella misma.

• • •

Desde quinto elemental, en el Gimnasio Femenino de Bogotá, un colegio católico manejado por ex monjas, donde estudiaba junto a su hermana María del Carmen, siete años mayor, Beatriz vivía con el miedo de no saber qué responder el día en que le preguntaran sobre su papá, el escritor y periodista Eduardo Caballero Calderón. Nunca lo había leído –nunca.

Asegura que durante cincuenta años su padre “fue una especie de faro moral del país por su crítica constante con el gobierno, su espíritu democrático, su preocupación por el campo y la provincia, y su afán bolivariano” (Caballero, 2008, p.16), y quizá no exagera. Caballero Calderón empezó a escribir en *El Espectador* en 1934; el mismo año fue nombrado jefe de información, prensa y propaganda del Ministerio de Relaciones Exteriores, y en adelante, durante el resto de su vida, ejerció simultáneamente las tareas de periodista, escritor y funcionario público. Trabajó muchos años en *El Tiempo*, bajo el seudónimo de Swann (sí,

como el personaje de Proust) en donde en ocasiones hizo las veces de editorialista o director encargado. Colaboró con las revistas más importantes del país, como *Semana*, *La Razón* y *Sábado*, siempre respaldando una ideología firmemente liberal. En 1962, curiosamente bajo el mandato de un presidente conservador –Guillermo León Valencia– tomó el cargo de embajador ante la UNESCO en París. Pero fue esencialmente gracias a sus novelas que se convirtió en lo que es ahora: un referente de la literatura colombiana. Su obra más aclamada, *Siervo sin tierra*, fue traducida al ruso, italiano, portugués, francés, alemán, serbocroata y chino, y hasta hace unos pocos años era lectura obligada en la mayoría de los colegios del país. Como en *Siervo sin tierra*, la temática predominante en la mayor parte de su literatura es la situación trágica que vivieron los campesinos en la época de La Violencia. Es una realidad social que retoma en *El cristo de espaldas*, *Manuel Pacho*, *Los campesinos*, *Caín*, y, en general, casi en todas sus novelas.

Desde muy niño Caballero Calderón comprendió el horror de la violencia en Colombia, pues su padre, Lucas Caballero, fue uno de los generales liberales más importantes en la Guerra de los Mil Días. Luego, con sus hijos aún pequeños, sufrió la violencia en carne propia, y esa experiencia, sumada a la de don Lucas, marcó su obra de manera definitiva. A inicios de los años cincuenta, toda la familia (papá, mamá y los cuatro niños) se fue a vivir a Tipacoque porque pasaba dificultades económicas. En Tipacoque, último pueblo del norte de Boyacá que linda con Capitanejo, en Santander, en el cañón del río Chicamocha, tenían una hacienda que habían heredado de los Calderones. Fue una tierra a la que Caballero Calderón estuvo atado toda su vida, en la que se solidarizó con los campesinos y de la que años más tarde lo nombrarían alcalde, el primero que hubo. (“Yo no soy sino un campesino urbanizado”, dice en su libro *Hablamientos y pensadurías*). Beatriz cuenta que una noche llegó a Tipacoque un amigo de su padre a anunciarle que los conservadores se dirigían hacia el pueblo con la intención de incendiarlo. Tuvieron que huir de inmediato, a oscuras, por una carretera destapada, en un viaje de catorce horas hasta llegar a Palacio, en donde, por intermedio de un pariente primo de Isabel, Roberto Urdaneta –presidente interino de Colombia de 1951 a 1953 en remplazo de Laureano Gómez– lograron que suspendieran el incendio. Esta escena que resume, aunque de manera menos dramática y con final feliz, el

destierro que han vivido millones de campesinos en Colombia, fue la realidad que Caballero Calderón quiso mostrarle a todos los colombianos. Se convirtió en un portavoz de esta injusticia. Pero también se ocupó de la vida del hombre en la ciudad. En *El buen salvaje*, una de sus novelas más leídas, con la que gana en 1965 el premio Nadal –el más importante que se daba entonces en España–, abandona el tema del campo para narrar la historia de un escritor en ciernes que persigue la fama en París.

Caballero Calderón es el autor colombiano que más veces ha sido adaptado al lenguaje audiovisual; varias de sus novelas, como *El Cristo de espaldas*, *Caín* o *La historia de dos hermanos*, fueron llevadas al cine y a la televisión. Hasta 1967 –según el crítico Jacques Gilard, citado en *Papá y yo*– era corriente la afirmación de que era el mejor escritor vivo del país.

“El escribía en el periódico todos los días –recuerda Beatriz–, era un hombre muy importante. En el colegio estaba la hija de Alberto Lleras, el presidente, y yo pensaba ¿quién será más importante, Alberto Lleras o papá? Pero cómo saberlo, si yo nunca lo había leído”.

• • •

“Era desesperante esa cantidad de niños de colegio que llamaban a la casa por teléfono porque les habían puesto a Papá de tarea –cuenta Beatriz en *Papá y yo*–. Al principio era divertido, pero cuando ya eran treinta las llamadas en una sola tarde, nos empezábamos a aburrir. A veces papá mismo era el que contestaba:

–Tengo que leerme *Siervo sin tierra* pero me da pereza, ¿por qué más bien no me lo cuentas...?

–Porque ya se me olvidó...

Una niña más envalentonada, cuando supo que estaba hablando con él, le dijo:

– ¡Pues ni sueñe que me voy a leer su jartera se libro! Y le colgó”.

Finalmente, el día en que se lo pusieron a leer a Beatriz, decidió tomárselo con calma. Se dijo: “¿Para qué leerlo, si en la casa, en el comedor, papá cuenta lo mismo que escribe?”.

En lugar de “los libros de papá”, Beatriz y sus hermanos preferían leer tiras cómicas; el problema era que Caballero Calderón se las tenía prohibidas. Una vergüenza, le parecían. Los niños, entonces, las leían a escondidas. Aunque decididamente liberal en el terreno político, Caballero Calderón era conservador en el modo en que educaba a sus hijos. Fue un asiduo lector de la Biblia y defensor acérrimo de la moral cristiana, que hizo todo lo posible por transmitirles a los niños los mismos valores que él seguía. Tenía imágenes del Cristo por toda la casa, era estricto con los horarios, con las salidas, se ponía furioso si alguno llegaba diez minutos tarde al almuerzo, y no le gustaban las camisas por fuera. Una noche descubrió las revistas que Luis y Antonio tenían ocultas y sin pensárselo dos veces las echó a la chimenea. *Tarzán*, *La pequeña Lulú* y otras más. Los tres niños observaron impotentes, con lágrimas en los ojos, cómo las revistas se chamuscaban en el fuego.

Entre las revistas había una de Dick Tracy, la historieta norteamericana del detective de gabán amarillo y sombrero negro que lucha contra el crimen. En la saga, uno de los enemigos de Tracy, un viejo enano de barbas largas llamado Don Fo, tiene dos hijas, Alita y Chispita Fo, y esta última, Chispita, lleva dos colitas de caballo a cada lado de la cabeza, exactas a las que usaba Beatriz cuando tenía cinco años. Caballero Calderón, aunque no frecuentaba ese tipo de lecturas, descubrió la semejanza y empezó a llamarla Chispita. Con los años, nadie en su familia volvería a decirle Beatriz, se había convertido en Chispa; firmaba Chispa y entre paréntesis Beatriz. Solo mucho tiempo después –cuando se fue de la casa, cuando la nombraron directora del Teatro del Parque Nacional– cansada de que la

reconocieran por su papá (por su familia, en general), decidió que quería ser de nuevo Beatriz, a secas, “todo un problema de identidad”, como ella misma lo dice. Dejó de firmar Chispa y le reprochó aquella ironía a su padre: “¡No puedo creer que tú, todo un escritor, que nos prohibías leer tiras cómicas, me hayas puesto Chispa!”

• • •

Sea como sea, Chispa fue siempre la preferida de su papá. Cuando nació, el 27 de septiembre de 1948, Eduardo Caballero estaba en España oficiando como Agregado Cultural en la Embajada de Colombia. Dos meses más tarde, al tomarla entre sus brazos, de vuelta en casa, la llamó “mi mejor creación”, y se lo siguió diciendo siempre, nunca cambió de opinión. A veces Beatriz piensa, medio en broma, medio en serio, que tanto amor no era gratuito: “Seguro papá se sentía culpable por andar de juerga en Madrid el día en que nació”. Porque la quiso de un modo exagerado, especial. “Luz de mis ojos, báculo de mi vejez”, le susurraba al oído desde que estaba bebé, quizá presintiendo el apoyo indispensable que le daría en sus últimos años. Porque fue ella quien estuvo ahí siempre, a su lado, desde el principio. Sus otros hijos no, ninguno. María del Carmen, la hija mayor, se casó a los dieciocho años y se alejó de un tajo. Con Luis nunca se la llevó bien, menos después de que este asumiera abiertamente su homosexualidad. Y con Antonio –rebelde y desafiante– había cierta rivalidad. Fue ella la que lo acompañó, la que lo atendió. Ya a los ocho años, en las reuniones en casa, mientras Caballero Calderón conversaba de política con sus amigos – Belisario Betancur, el maestro Abelardo Forero, Tito de Zubiría–, se paseaba en medio de las sillas e iba desocupando ceniceros, sirviendo whiskys, abriendo la puerta y recibiendo abrigos. “El paraíso perdido de mi propia infancia”, la llamó Caballero Calderón en la dedicatoria de sus *Memorias de infancia*.

Otra mujer, sin embargo, ocupaba un lugar enorme en la vida de Caballero Calderón: su esposa. Por eso, cuando en 1980 Isabel Holguín murió, quedó devastado. “Todo lo que soy se lo debo exclusivamente a mi mujer, y lo que no soy ni puedo llegar a ser, me lo debo exclusivamente a mí mismo”, escribió en su último libro, *Hablamientos y pensaduras*. “Mamá era su secretaria, en todo el sentido de la palabra, su consejera, su segundo bastón. Lo apoyaba en todo, lo sostuvo moralmente, le dio fuerzas, cuando trató de desfallecer lo obligó a escribir –cuenta Beatriz–. Era ella la que escribía a máquina. Cuando los niños del colegio me preguntaban: ‘¿Su Papá es escritor?’, yo les respondía: ‘No, él es dictador, la que escribe es mi mamá’”.

“El verdadero padre era mi madre –dijo Luis en una entrevista publicada en forma de libro con el título *Me tocó ser así*–. Ella era la que se ocupaba de todo lo cotidiano: ella manejaba el carro, sabía de mecánica, seguía nuestra actividad en el colegio y hasta trató, cuando yo tenía unos siete años, de enseñarnos a jugar fútbol a mí y a mi hermano. Mamá sabía lo que estaba bien y lo que estaba mal. Y las cosas serias siempre se hicieron con mamá, nunca con papá”. De modo que tras la muerte de Isabel, Caballero Calderón –desorientado, extraviado– no sabía siquiera quiénes eran sus editores, o quién tenía sus derechos de autor. “La buscaba, la llamaba por toda la casa, lleno de dolor: ‘¿Por qué te fuiste?’” (Caballero, 2008, p.180). En respuesta, llegó Beatriz –treinta años, toda belleza, ojos azules, luminosos, pelo rubio hasta la cintura– y se hizo cargo de él; durante trece años, hasta que Caballero Calderón murió en 1993, dedicó su vida a acompañarlo y a atender sus asuntos editoriales. Pasaban los días juntos, charlando, él con un vaso de whisky en la mano y ella con uno de vodka (los amigos de Beatriz que los visitaban en aquella época, recuerdan a Caballero Calderón como un fino bebedor que sabía mezclar con exquisitez los tragos y el arte de la conversación. Casi treinta años más tarde, los mismos amigos reconocen en Chispa aquella virtud del padre). María del Carmen se ocupó de las cosas prácticas de la casa, pero fue Beatriz quien se convirtió en el reemplazo de Isabel. Era tal el grado de cercanía que Antonio constantemente le advertía: “¡cuidadito te casas con papá!”.

“Se fue apoderando de mi mundo, no solo de mí; mi vida era él, yo no tenía respiro –cuenta Beatriz en *Papá y yo*– Llegó hasta el punto de decirme ‘yo no quiero escribir, escribe tú por mí’. Y cuando le preguntaba ‘Papá, tú qué prefieres ¿que venga a estar contigo o que escriba mi libro sobre ti?’, me decía que me quedara con él”. Entretanto, sus hermanos, Luis y Antonio, estaban en Europa atendiendo sus proyectos personales, y María del Carmen, aunque daba una mano valiosa, tenía que estar pendiente de su propia familia. Asumió entonces su papel en solitario, “en una tierna, sincera e indescriptible relación” (Caballero, 2008, p.184), no sin antes hacer el reclamo: “Ahora entiendo porqué desde chiquita me llamaste ‘luz de mis ojos, báculo de mi vejez’”.

• • •

Si bien sobrevivía esta extraña tensión entre los dos, Beatriz siguió trabajando sin descanso en “los libros de papá”. Buscaba los editores, proponía las obras, discutía las carátulas, corregía las pruebas, visitaba librerías, y regresaba a la casa con un cheque de derechos de autor. Abría la puerta y Caballero Calderón estaba esperándola con un whisky en la mano. La cita de todos los días. Uno al frente del otro sentados para charlar un rato. Aunque en realidad ella, casi todo el tiempo, escuchaba. Y escuchaba porque él tenía mucho que contar y sabía cómo contarlo; por algo era que diariamente recibía visitas de personas brillantes, el poeta Jorge Rojas, Alberto Farías, José Umaña. Era en ese momento un prestigioso escritor entrado en años, que había recorrido el mundo y presenciado hechos históricos en la vida nacional e internacional; tenía todo el aspecto de los intelectuales consagrados: la barba larga, la frente surcada de arrugas, el ceño fruncido y la mirada penetrante; quienes lo conocían sabían de su capacidad para analizar cada situación en sus más pequeños detalles, y ahora que se acercaba al final de sus días y dedicaba la mayor parte de su tiempo a reflexionar, sin afanes y con la lucidez pausada de los viejos, escucharlo debía ser, cuando menos, interesante. Durante este periodo escribió un último libro, *Hablamientos* y

pensadurías, una especie de diario en el que se detiene sobre sus pensamientos más íntimos, reflexiona sobre arte, política, misticismo, o acerca de cuestiones filosóficas como el lenguaje y la muerte, estudia pasajes de la Biblia, o hace observaciones de la naturaleza. Beatriz se encargó de la publicación de este libro, pero antes pudo oír todo lo que hay en él de viva voz del autor.

“Siempre he dicho que Chispa y yo éramos con papá como Martha y María, las amigas de Jesús en el evangelio –dice María del Carmen–. Yo hacía el mercado, le organizaba la casa, pagaba las cuentas, pero la que lo aprovechó, lo acompañó y lo disfrutó, fue ella”. También lo leyó. Al fin. Y a medida que avanzaba en la lectura y reconocía en muchas de las historias situaciones y personajes de su propia vida, como que sus hermanos eran Caín y Abel, o que Siervo Joya era un campesino de Tipacoque, quiso que papá le contara todo de nuevo, que le repitiera lo que siempre hablaba en la mesa y ella “oía como quien escucha llover”. Releyó, tomó notas, resaltó, al fin se sintió orgullosa de su apellido, y decidió materializar ese impulso tremendo en un libro lleno de nostalgia y de alegría infantil, escrito desde el punto de vista de una hija que admira y ama profundamente a su padre: *Papá y yo*. Pero para llegar a este punto, transcurrió en su vida una larga etapa en la que renegaba del prestigio de Caballero Calderón, una época de rebeldía que comenzó con la decisión de entregarse a un oficio que en nada tuviera que ver con su familia o con la profesión de escritor: Chispa se volvió Beatriz, la titiritera.

• • •

II. Madrid, París, Inglaterra

La primera vez que vio un espectáculo de títeres tenía seis años y vivía en Madrid, pues en 1954, transcurrido un año de la dictadura de Rojas Pinilla, Caballero Calderón decidió mudarse con toda su familia a la España de Franco y estarse allí hasta que terminara la era del caudillo colombiano, lo que ocurrió tres años más tarde. Siendo sus hijos aún unos niños, los llevaba en Madrid al Museo del Prado para que vieran las pinturas de Velazquez; no se equivocan los amigos de Beatriz al afirmar que desarrolló un sentido algo precoz de la apreciación artística. También en Madrid, Caballero Calderón, temeroso tal vez de que los niños fueran a confundirse por el viaje y olvidaran la tierra que los vio nacer, empezó a darles clases de Historia Colombiana. Les insistía en el compromiso con la patria. Ambos, padre y madre, les repetían a menudo: “En ustedes se junta lo mejor que ha dado el conservatismo y el liberalismo en el país: son unos niños privilegiados y tienen que devolverle a su país todo lo que han recibido”. Esa era la consigna: devolverle al país todo lo que habían recibido. Probablemente la misma que heredan todos los hijos de las élites, pues a todos, desde chicos, los preparan para destacar, sin que puedan darse el lujo de llevar vidas anónimas.

Pero de aquel día de la función de títeres en Madrid no logra recordar nada, pues en ese entonces nada significaban para ella los muñequitos de trapo que más adelante habrían de cambiarle la vida. En cambio, recuerda con mucha precisión un incidente que, a pesar de su corta edad, anunciaba ya una faceta muy marcada de su personalidad: lo enamora. No por nada, de los libros que ha escrito el que más gusta en su familia y entre sus amigos es uno llamado *Cuaderno de novios*, en el que hace un recuento muy entretenido de varios de los muchos novios que ha tenido y de otros hombres con los que ha soñado largos días. Es un tema que maneja con desparpajo y con mucha seguridad. “Chispa no puede vivir sin un novio”, dice Antonio de su hermana (curioso que ella opina lo mismo de él). El caso es que en Madrid sufrió su primer descalabro amoroso. “Había empezado a mudar dientes –cuenta en *Cuaderno de novios*–. Cada vez que se me caía uno, lo ponía debajo de la almohada y el Ratón Pérez me ponía unas pesetas. [...] Y no sé cuando ni cómo resulté enamorada de él y cosiendo unos individuales para nuestra futura casa [...] Yo trataba de imaginarme cómo irían a salir nuestros hijos, y cantaba llena de ilusión como Alejandra, la cocinera, que tenía

un novio de la guardia civil, hasta el día en que me llegó una carta diciéndome que lo sentía mucho pero que no podía casarse conmigo pues estaba comprometido con la Cucarachita Martínez. Yo lloré mis ojos y me dediqué a matar todas las cucarachas que aparecían en la cocina”.

Durante los tres años que vivió en Madrid estudió en un colegio de monjas y regularmente enviaba cartas a Colombia a su abuela, en las que empezaba a despuntar ese carácter suyo irreverente, sin pelos en la lengua. Una carta que todos recuerdan decía: “Fíjate cómo son las cosas en el colegio, fíjate como son las monjas. Cada vez que uno gana un premio le dan una recompensa, un pin, y como yo siempre soy la segunda del curso me dan la segunda banda, una banda rosada horrorosa y un cordón como los del generalísimo Franco, horroroso, para que veas cómo son las monjas de interesadas”.

En 1957 regresaron a Bogotá, toda la familia, y Beatriz entró a tercero de primaria en el colegio Gimnasio Moderno –fundado por su tío abuelo, Don Agustín Nieto Caballero–. Sin embargo, tan solo cinco años más tarde, en 1962, Caballero Calderón fue nombrado embajador ante la Unesco en París y tuvieron que partir de nuevo a Europa, todos menos María del Carmen, que decidió casarse y quedarse en Colombia. “Y cómo no – dice Beatriz–, si mamá no hacía más que repetirnos que si uno no se había casado a los veinticinco podía considerarse quedada”. María del Carmen cambió su primer apellido por el de Uricoechea, construyó su propia familia y se distanció de los Caballero Holguín. Desde entonces y durante largo tiempo, Beatriz fue la única hija de la casa, y todos esperaban que llegado el momento siguiera los pasos de su hermana. Era la tradición familiar. Su abuelo Lucas, el general de la guerra de los Mil Días, insistía en que había que tener hijos de los que se hablara mucho e hijas de las que no se hablara en absoluto. El mismo Eduardo Caballero Calderón, en palabras de Beatriz, “se moría de orgullo diciendo: ‘yo tengo dos hijos: el uno es el mejor pintor de Colombia y el otro el mejor periodista’, pero éramos María del Carmen y yo las que estábamos ahí a la pata de él”. Una suerte de consigna machista, acorde con el apellido de la familia, parecía disponer que las mujeres

debían resignar sus proyectos personales y dedicar su vida a atender a los caballeros, o casarse y tener hijos, nada más, solo eso. Pero Beatriz entonces no llegaba siquiera a los quince años, cursaba tercero de bachillerato y casarse era una cuestión que no la inquietaba en absoluto. Soñaba con un novio que la sacara a pasear de la mano por la orilla del Sena y seguía enamorándose de todos los muchachos apuestos que se cruzaba en el camino: el de la ventana de en frente, el del mismo bus, el galán de la revista de cine.

Después de dos años, Isabel Holguín decidió que como la niña ya sabía hablar francés, era hora de que aprendiera inglés, y la envió a Inglaterra, al mismo internado en el que de niñas habían estudiado ella y su madre. “Lo despertaban a uno con campanita a las seis de la mañana –recuerda Beatriz en *Cuaderno de novios*– y había que abrir la puerta del cuarto y tirarse de rodillas a rezar. Para sobrevivir a la disciplina y al encierro recorté a los actores de la revista de cine, los catalogué, los coleccioné y los organicé en una carpeta. La misma noche en que llegué al internado, los pegué en las paredes de ese cuartico helado donde no había más que una cama, un armario, una mesa con una jarra de agua fría y una palangana para lavarse la cara y los dientes. Sister Mary Thomas, la monja mayor, llegó en su ronda nocturna a apagar la luz. Al ver los recortes se puso roja hasta las orejas pero quedó extasiada. Nunca había visto tantos hombres en su vida; tal vez ni uno. No se atrevió a entrar. Desde la puerta dijo que estaba prohibido pegar láminas en las paredes, y cerró muy alterada sin apagar la luz. Yo también quedé nerviosa, que ni se atrevan a tocar mis afiches [...] Noche a noche continuó el desfile de monjas. Empezaron por aterrarse, por escandalizarse, por enmoralizarse, por inquietarse, por entusiasmarse, acercarse, arrobarse, extasiarse, reblandecerse y terminaron por compartir mi devoción por los hombres. –How are your man?– preguntaban abriendo la puerta con esa manía que tienen las monjas de no pedir permiso. Hay una que quedó cautivada por Marcello Mastroianni, otra se turbó con los ojos burlones de Clark Gable, otra se desmoronó ante Anthony Quinn, la jefa de disciplina se derritió con Alain Delon, a sister Mary Martha le quedó gustando James Dean desde el instante en que lo vio. Y el internado entero, las monjas, todas las niñas y yo, soportamos el encierro.”

En Inglaterra terminó el bachillerato, con énfasis en literatura francesa, literatura española e inglés en el nivel más avanzado. Regresó entonces a Francia e hizo un preuniversitario en la Université Catholique de París y un curso de arte en l' École du Louvre. En 1966 volvieron todos a Bogotá, y entró a hacer cursos libres de Humanidades en la Universidad de los Andes al tiempo que asistía a un taller de poesía con el maestro Andrés Holguín, todo esto más por la presión de su familia que por iniciativa propia. “Yo en esa época no pensaba en nada para mi futuro, me gustaban los actores de cine, papá se acababa de ganar el premio Nadal (con *El Buen Salvaje*), pero yo no tenía ni la menor idea que quería hacer, por eso mis hermanos decidían por mí: ‘que estudie filosofía, que estudie humanidades, que trabaje en una galería de arte’, los títeres fue lo primero que se me atravesó y que yo volví cosa mía. Ahí fue cuando yo empecé a tener algo propio, y fue por pura casualidad”.

• • •

III. Príncipe y ‘Los Latinos’

Una mañana, durante el desayuno, vio en el periódico el anuncio de un curso de títeres en el Centro Colombo Americano a cargo del profesor Príncipe Espinoza. “¿Príncipe Espinoza? ¡Qué nombre! ¿Cómo será? ¿Un príncipe? nunca, jamás he visto uno, qué cosas te trae la vida”, pensó, soñó, y esa misma tarde, cuando regresaba de la Universidad, decidió matricularse sin tener la menor idea de en qué consistía un taller de títeres. “Yo había visto títeres de chiquita en Madrid, pero no me acordaba, no tenía muy claro en qué me estaba metiendo”. Príncipe resultó ser un gran maestro, erudito de la ciencia del títere, pero de ningún modo el príncipe que Beatriz esperaba: era un cuarentón regordete y bajito, con una miopía agudísima que lo obligaba a usar unos lentes gruesos culo de botella; tenía unos bigotes perfectamente recortados, la cabeza calva y no pronunciaba bien la letra R. No era

el príncipe de su imaginación de fábula, queda claro, pero, en cambio, fue el hombre que le mostró eso que ella venía buscando con impaciencia: un desvío, un camino distinto al que le habían trazado en su casa desde antes de nacer. El curso duró un mes, eran treinta alumnos, y al final montaron una obra corta en la que cada cual fabricó su propio muñeco. Cuando terminó el taller, Beatriz, aunque estaba entusiasmada, quedó convencida de ser una pésima titiritera. No se sentía capaz de hacer un muñeco bonito o de fingir una voz determinada. Pero otra cosa pensaba Príncipe, y la convenció de que se uniera a un grupo que estaba armando con dos alumnas más, dos señoras paisas. La Pulga Gótica, le llamaron. Tenían todo listo, no les hacía falta sino un lugar para ensayar, entonces Príncipe, gracias a las relaciones que tenía con el Estado, pues dictaba talleres para el Ministerio de Educación, consiguió que los dejaran utilizar las instalaciones del Teatro del Parque Nacional para practicar y presentarse todos los domingos en la mañana.

El Teatro había sido fundado en 1936 durante la presidencia de Alfonso López Pumarejo y dio muchas vueltas antes de caer en manos de La Pulga Gótica. Inicialmente fue construido para presentar marionetas, en poco tiempo pasó a ser uno de los primeros espacios en Bogotá en donde se proyectaron películas para grandes grupos de espectadores, matinales que empezaban el domingo, cortaban en la mitad, y continuaban el miércoles siguiente; luego fue sala de teatro, basurero, una bodega de ventanas tapiadas y paredes descascaradas, y, de nuevo, escenario de títeres. En él se formaron, bajo la dirección de Gabriela Samper, actores y directores fundacionales del cine, el teatro y la televisión colombiana, como el maestro Paco Barrero, Carlos Duplat y Jorge Alí Triana. Durante una temporada breve, La Pulga Gótica se presentó con una serie de obras infantiles, cuentos de hadas y dragones, pero como el Teatro no estaba oficialmente abierto, un buen día los sacaron, y convirtieron el lugar en un hospicio de gaminos. En ese entonces el Teatro del Parque era propiedad del Ministerio de Educación, encabezado por Gabriel Betancourt, ministro de educación (padre de Ingrid Betancourt), quien, por entre las sábanas, le había cedido la dirección del lugar a su esposa, Yolanda Pulecio, Directora del Departamento de Asistencia Social y exreina de belleza, más conocida como 'Mamá Yolanda', por tener fama de ser amiga y protectora de todos los gaminos de la ciudad. El Teatro reabrió de

manera oficial en 1968 bajo el ala de ‘Mamá Yolanda’, pero funcionó esencialmente como refugio de indigentes, hasta que, en 1969, el presidente Carlos Lleras puso en marcha una serie de instituciones descentralizadas en las diferentes regiones del país y, en ese contexto, creó el Instituto Colombiano de Cultura –Colcultura– para que se hiciera cargo de los múltiples espacios culturales del territorio nacional, entre ellos el Teatro del Parque. Como director encargado de Colcultura fue nombrado el poeta Jorge Rojas, amigo íntimo de Eduardo Caballero Calderón. No le costó mucho trabajo a Beatriz, que por esta vez aceptó utilizar las influencias de su apellido, convencer a Rojas de que impulsara el Teatro y nombrara a Príncipe como su director. La Pulga Gótica volvió a presentarse, pero de nuevo esta vez hubo problemas por falta de financiación y Príncipe decidió renunciar a su cargo. A la mañana siguiente Beatriz fue a enfrentar personalmente a los directivos de Colcultura. La enviaron de una oficina a la otra –en ninguna la atendían– y mientras esperaba en el lobby a que alguien le solucionara su situación, cogió un periódico al azar y se encontró con un poema bellissimo de un poeta joven que firmaba “Méndez Camacho” junto a una fotografía de un muchacho en blanco y negro. Estaba leyendo hipnotizada cuando una secretaria la interrumpió para que siguiera a la oficina del subdirector. Qué sorpresa se llevó al encontrarse con Méndez Camacho en persona. “¿Usted es el mismo que escribe esos poemas tan bonitos?”, le preguntó. Todo fluyó entre los dos. Beatriz le pidió presupuesto para el Teatro y él aceptó, le propuso entonces organizar un festival, y él accedió; se reunieron varios viernes seguidos en la noche para ultimar detalles con una botella de ron en medio de los dos, y en adelante, no fue sino poner manos a la obra. Beatriz cayó en cuenta de que el director del Teatro Popular de Bogotá (TPB), Jorge Alí Triana –quien después sería su amigo íntimo– había sido el protagonista de la adaptación para televisión de *El buen salvaje*, y acudió a él para que le ayudara a mejorar la infraestructura del Teatro. Triana la remitió a Fanny Mickey, que era la gerente del TPB, y Fanny la llevó a recorrer las empresas más importantes de la ciudad –Ecopetrol, la Federación de Cafeteros, Colseguros, entre otras– en busca de patrocinios. En cuestión de meses el Teatro del Parque Nacional contaba con un amplio juego de luces y reflectores, una tarima lisa y en perfecto estado, un grupo de tramoyistas que ayudaban con todas las instalaciones, lazos, telones, equipos para la escenificación, y Beatriz Caballero, sin proponérselo, había sido nombrada como la nueva directora.

• • •

Antes de arrancar con el festival, mientras maduraba la idea, La Pulga Gótica regresó al escenario. Y esta vez le fue bien. El público crecía con cada presentación. Desde atrás del tablado, Beatriz escuchaba repleta de emoción las exclamaciones de una multitud de niños que no le quitaba los ojos de encima a los títeres; todo le llegaba del otro lado como en un sueño: las carcajadas, las respiraciones contenidas, los puñitos apretados. Escondida detrás del tablado, protagonista invisible, se sentía bien, a gusto consigo misma. Fue un periodo de cambio, de esplendor en su vida. **“Beatriz Caballero es hada madrina”**, **“Teatro Permanente para niños en el Parque Nacional”**, tituló el periódico El Tiempo en febrero de 1970: *“Una nueva etapa ha comenzado para el Teatro del Parque Nacional que está dirigiendo Beatriz Caballero y que cuenta ahora con los auspicios del Instituto Colombiano de Cultura”*. El Vespertino anunció: **“Renace el hechizo de los títeres”**; La República: **“Para ser titiritero basta con creer en brujas y en hadas: Beatriz Caballero”**.

– “Cuando me preguntaban y ‘tú que haces’ ‘¿Escribes como tu papá, o pintas como tu hermano Luis, o dibujas como tu hermano Antonio?’ tenía que decir: no hago nada. Tampoco era tan simpática como mi hermana María del Carmen. Ahora puedo decir: hago títeres”. Respondió en una entrevista en 1970 para El Tiempo.

• • •

Y entonces llegó la hora del festival. Transcurrido tan solo un mes de haberse posesionado como directora del Teatro del Parque Nacional, Beatriz convocó a 17 grupos de títeres de todo el país para que participaran en el Primer Festival Nacional de títeres, que se realizó

unos meses después, en noviembre de 1970. Consiguió financiación, hospedaje y transporte para los diferentes grupos –un avión de Satena se encargó de recogerlos en sus ciudades y traerlos a Bogotá–, programó presentaciones en barrios populares, mandó a hacer afiches, propaganda para pegar en las paredes, anuncios en el periódico, y se las arregló para procurarle al ganador una beca para ir a estudiar títeres a Checoslovaquia, que era donde se hacían los mejores títeres en ese entonces. Todo parecía estar saliendo según los planes, los grupos ya estaban reunidos, la programación exhibida, no era sino poner a marchar el evento, cuando sucedió: “El alto grado de politización de algunos de los participantes dio al traste con el carácter competitivo del Festival y [lo] transformó en largas y polémicas jornadas de evaluación sobre el papel y compromiso político del movimiento teatral y titiritero,” cuenta Cesar Roza en una investigación sobre el Teatro del Parque Nacional.

Eran los setenta. El arte se politizaba y los títeres no escaparon a esta influencia. Los muñecos hablaban ahora de lo que le pasaba a la gente. Los titiriteros presentaban sus obras en barrios populares, en escuelas, en veredas. Recorrían las regiones más apartadas. Surgió la conciencia más generalizada de que el títere necesitaba salir del salón y de la fiesta infantil para alimentarse. “En esa época yo era muy ingenua –dice Beatriz–, pensaba en los cuentos de hadas, en las fábulas, en los dragones y en los mitos populares. La lucha de clases de la que hablaban los grupos que llegaron de todas partes del país me agarró desprevenida, no entendía que tenían que ver los títeres con la política”. Pero no eran solo los títeres, era todo que estaba filtrado por la política. Plena Guerra Fría y en la calle solo se escuchaba que Woodstock y que el Che, y que Mayo del 68. En las noticias, que murió Camilo Torres, que deberían terminar el Frente Nacional, y que Pinochet y las feroces dictaduras. El clima general era de guerra, los jóvenes buscaban la forma de hacerse escuchar, de cambiar el orden del mundo, la revolución estaba en boca de todos, parecía realizable. No había tiempo para andar soñando con sapos que se convierten en príncipes.

“Esos días fueron de profundas conmociones sociales, no solo en Colombia sino en el mundo entero –dice César Roza en su investigación–. El movimiento de la izquierda

estudiantil, muy cercano a la vida teatral, incidió fuertemente en el devenir escénico nacional, tanto en los contenidos como en la misma presentación de las obras. El Teatro Cultural del Parque Nacional no escapó a tan febril excitación”. En esas circunstancias, el Moir (Movimiento Obrero Independiente Revolucionario) se tomó el festival. Baldado de agua fría. Muchos integrantes de los grupos de títeres que habían asistido pertenecían a esta organización y se negaron rotundamente a trabajar en sociedad con un órgano oficial como era Colcultura. Rechazaron la beca a Checoslovaquia, incumplieron con la programación y echaron a perder toda la organización para quedarse analizando el papel que debía jugar el títere en ese momento histórico. En entrevista para *El Tiempo* en 1970, Beatriz dijo: “Casi todos los grupos están politizados; la finalidad de divertir a los niños les parece poco; prefieren trabajar con maestros, con obreros, y emplear el muñeco como medio de expresión de un mensaje. Personalmente no estoy en contra de lo que quieran decir, pero pienso que descuidan la forma para dedicarse al mensaje y acaban con toda la magia de los títeres”.

El teléfono del Teatro del Parque sonaba todo el día y era siempre la misma pregunta: “¿Dónde están los titiriteros? Aquí estamos con 200 niños esperando la función de títeres que habíamos programado, señorita Beatriz”, y mientras tanto los titiriteros reunidos en un salón hablando de Trotsky, de Mao, de *El Capital* de Marx. Pero poco a poco ella empezó también a participar en las asambleas, y algo cambió. Se enteró, por ejemplo, de que los títeres descenden de los bufones de las cortes en la Edad Media, que se burlaban del Rey, de las convenciones y de la iglesia. Comprendió que el titiritero es un disidente de lo oficial por tradición. Cuarenta años más tarde, confiesa: “Para mí esa experiencia fue una revelación, ahí empecé a entender el problema de la lucha de clases”.

• • •

Uno de los grupos que participó en el Festival fue El Biombo Latino, conformado por alumnos, ex alumnos y profesores del colegio Juan Ramón Jiménez. Los miembros del Biombo Latino, como casi todos los concursantes, estaban muy comprometidos con las ideas de la izquierda, y aprovechaban cualquier ocasión que tenían para manifestarse en contra de los programas oficiales, de modo que simultáneamente al festival en el Teatro del Parque, organizaron uno alternativo. Sin embargo, no dejaron de concursar en el evento oficial, encabezado por Beatriz, tal vez conscientes de que era una oportunidad única para mostrarse. Se presentaron con una obra llamada *El tiempo loco saltarán*, que Beatriz no pudo ver con calma por estar ocupada en las labores de organización; pero dentro de lo poco que alcanzó a observar, le llamó la atención “la frescura de los muñecos”, mucho más sueltos que los que hacía en su grupo con Príncipe, que tendían a ser rígidos, tiesos. El festival terminó y pasó un tiempo sin que Beatriz volviera a saber nada de ‘Los Latinos’. Un año después hubo un festival intercolegiado de títeres en la Universidad Pedagógica y fue invitada como jurado junto al rector del colegio Juan Ramón Jiménez, Manuel Biñet. Los alumnos del Juan Ramón se presentaron y ganaron el concurso, más allá de las sospechas que levantó el hecho de que haya sido su propio director quien les otorgó el premio. De cualquier forma, Beatriz pudo verlos sin distracciones y quedó encantada. Al terminar el festival se acercó a Biñet y le pidió que le avisara siempre que el grupo del Juan Ramón se presentara. La invitación no se hizo esperar. A la semana siguiente fueron juntos a una función de *La rebelión de los títeres* en el teatro El Local. Beatriz no olvida lo que vio esa noche: “Salieron con antorchas y trompetas, los muñecos eran grandes, gráciles, hacían movimientos increíbles. Los titiriteros acompañaron la obra con música en vivo que ellos mismos tocaban y componían. Yo veo eso y salgo llorando a mi casa, fascinada, y apenas llego me tiro en los brazos de papá y le digo: ‘¡Yo quiero hacer títeres con ‘Los Latinos’!’”. A los pocos días arregló con Biñet para que enviara a algunos miembros del Biombo Latino al Teatro del Parque Nacional a dictar clases de música, pintura, teatro y títeres para niños.

La llegada de ‘Los Latinos’ partió en dos la historia del Teatro del Parque Nacional y la de Beatriz Caballero. Causó un revuelco inmediato. Al parecer, desde el momento en que

Príncipe los vio –pelo afro, ojos rojos, jeans bota de campana– tuvo un mal presentimiento, que debió ser, en parte, por la forma en que Beatriz los recibió, desbordante de admiración. Al principio no eran más de cinco, y su función en el Teatro era únicamente enseñar en los talleres infantiles, aunque ocasionalmente también ayudaban tocando la música en las presentaciones de títeres. Sin embargo, en poco tiempo se convirtieron en la mano derecha de Beatriz. Su presencia se volvió indispensable, contagiaban de ganas a todo el mundo a su alrededor. A Beatriz, le llenaron la cabeza de sueños y un buen día decidieron organizar –juntos, Beatriz y los cinco ‘Latinos’–, el II Encuentro Nacional de Títeres. Se reunieron para arreglar todo y tuvieron mucha cautela en llamar al evento ‘Encuentro’ y no ‘Festival’ porque, como explica Beatriz, “‘Festival’ implica un evento competitivo, en cambio ‘Encuentro’ es más de reunión, es más socialista, y como ya me habían hecho entender lo de la lucha de clases, pues ni modo”. Cuando todo estuvo listo, Beatriz recibió la proposición que venía esperando desde hacía rato: presentarse con ‘Los Latinos’. Le ofrecieron que protagonizara una obra llamada *Alicia en el País de la Realidad*. Ella no solamente aceptó, sino que ese mismo día renunció a la Pulga Gótica para volverse parte del Biombo Latino. El ‘II Encuentro Nacional’ de títeres se llevó a cabo sin contratiempos, hubo grupos de todo el país, y ‘Los Latinos’ encontraron vía libre para mostrar sus obras cada vez más politizadas, como *El espantapájaros que quería ser rey* o *Cada vez que hablas te crece la nariz Pinochet*. Cuando el evento terminó parecía que de la mano del Biombo Latino comenzaba una nueva era para el Teatro del Parque. Había un solo problema: Príncipe, que de repente se había convertido en una presencia incómoda.

Cuando Beatriz renunció a la ‘Pulga Gótica’ para unirse a ‘Los Latinos’, Príncipe –desplazado, molesto– se empeñó en recuperar su lugar. Y contaba con un arma poderosa a su favor, y era que su mamá era la celadora del Teatro y tenía una casa pequeña dentro de las instalaciones del lugar –en donde vivían los dos–, lo que justificaba que él estuviera presente en todo momento. Carlos Bernardo González, miembro del Biombo Latino en aquella época, recuerda: “Había una rivalidad con el grupo de Príncipe porque queríamos que Beatriz trabajara con nosotros, que éramos mucho más sociales, más relacionados con la vida real, buscábamos justificaciones sociales en el comportamiento de los personajes, si

un personaje era bueno o malo era porque tenía una cantidad de condiciones sociales que lo hacían actuar de esa manera. Y Príncipe, naturalmente, era muy celoso con Beatriz y quería que ella estuviera en su grupo porque le daba una serie de ventajas: tenía relaciones con Colcultura y era la directora del Teatro del Parque Nacional. Era una confrontación de poder para adueñarse del Teatro del Parque y una disputa ideológica y política sobre el papel que debían jugar los títeres en el contexto de entonces”. Finalmente, tras una temporada de tensiones entre Beatriz y Príncipe, la madre de este fue reemplazada por un nuevo celador y junto con su hijo tuvo que abandonar el lugar. Fue entonces cuando ‘Los Latinos’ se adueñaron por completo del Teatro.

Oficialmente solo cuatro profesores del Biombo Latino estaban contratados por Colcultura para trabajar en el Teatro del Parque, pero después de la partida de Príncipe llegó el grupo entero –una banda de cincuenta– y se instaló extraoficialmente en el lugar. Los cuatro sueldos que recibían los profesores, más el de Beatriz, los repartían entre todos, según ‘la necesidad’, ‘la responsabilidad’ y ‘la capacidad’ de cada uno. Crearon una suerte de comunidad hippie en torno a lo que ellos denominaron el Centro Latino de Cultura, que reunía diferentes grupos: Biombo Latino, de títeres; Son Latino, música; Acto Latino, teatro; Signo Latino, pantomima, y El Muro Latino, revista. Vivían en el Teatro, se hicieron inseparables.

• • •

Diego León Hoyos –director y actor de cine y televisión–, amigo íntimo de Beatriz, encuentra natural la fascinación que sentía ella por ‘Los Latinos’: “Es simple, Chispa no puede ver un chico malo porque se enloquece, y claro, como toda persona medianamente sensata, sentía una gran simpatía por unos personajes que, equivocados o no, estaban

tratando de producir un mundo mejor. Estamos hablando de un momento histórico en que todo el tema de la revolución todavía estaba teñido de un gran romanticismo”.

El Centro Latino de Cultura levantó una propuesta pedagógica contestataria a partir del rechazo a la educación tradicional. “Fueron radicales y hasta crueles en la crítica a lo que ellos llamaron ‘infantilismo’, haciendo referencia a los temas de hadas y conejitos, a las voces impostadas y al ‘caramelo’ de los títeres en general” (Ministerio de Cultura, 1999).³ No hablaban de otra cosa distinta a la revolución. Y el Teatro del Parque Nacional dejó de ser el kinder inofensivo y alegre de los tiempos de Príncipe para convertirse en un espacio netamente de proyecciones políticas. Tanto, que se empezaron a reunir en él grupos de izquierda, como el ELN, para discutir sus planes de acción.

Como Beatriz estaba en el centro de todo ese movimiento, Antonio, su hermano, que es una de las grandes voces de la izquierda en el país, se burlaba: “Tú dices que eres trotskista, pero no tienes ni idea de que es el trotskismo”. Y quizá no le interesaba saberlo. En el fondo, lo que la vinculaba con ‘Los Latinos’ no era una afinidad ideológica, aunque compartiera algunos de sus planteamientos. A ella le interesaban los títeres –esa era su razón para estar en el Teatro del Parque– pero su debilidad por la figura del muchacho rebelde le hizo ver en ‘Los Latinos’ los personajes villanos de su mundo de fábula. En compañía de aquellos se sentía como una Alicia en el País de la Realidad. Sin embargo, no era tan inocente como para no darse cuenta de que ‘Los Latinos’ estaban haciendo negocio redondo con ella. “La izquierda en ese momento se negaba a relacionarse con el Estado – cuenta–, pero como yo era la directora del Teatro del Parque y trabajaba con Colcultura, ellos se aprovechaban de mí para obtener puestos y salarios pagados por el Estado”.

³ Historia del teatro del parque. Pg 51. Ministerio de Cultura.

Pero también Beatriz se aprovechaba de Colcultura. La plata que recibía del Estado para mantener la actividad cultural en el Teatro del Parque, la utilizaba, además, para financiar la lucha política del Centro Latino contra el mismo Estado. Propaganda de izquierda, carteleras, los cinco sueldos que se repartían entre todos, la revista El Muro Latino (donde, entre otras personas, escribía Laura Restrepo). En fin, todo el movimiento contestatario del Teatro estaba respaldado directamente por Colcultura. Beatriz llevaba una vida doble. A la vez que era directora del Teatro del Parque Nacional –un espacio institucional– hacía parte de un grupo de personas que estaban del otro lado de las cosas, que estaban en desacuerdo con los planteamientos oficiales.

Todo este movimiento cultural y político en el Teatro del Parque Nacional duró alrededor de siete años, hasta 1977, cuando Gloria Zea, directora de Colcultura para entonces, decidió cerrar el teatro y desalojar a todo el Centro Latino –incluyendo a Beatriz– bajo acusaciones moralistas y persecuciones políticas. ‘Los Latinos’, que se habían vuelto cada vez más incendiarios, se pusieron a hacer ‘Teatro pánico’, es decir teatro callejero, pero ya sin Beatriz, que tomó un rumbo distinto.

• • •

IV. Ernesto y Santa Fe

Cuando comenzó toda la experiencia con ‘Los Latinos’, Beatriz aún vivía con sus padres en una casa inmensa en el barrio Teusaquillo. Tenía una habitación para ella sola, baño grande con tina y una sirvienta que le llevaba todos los días el desayuno caliente a la cama. Sus hermanos ya se habían ido, y en la casa quedaban únicamente, aparte de papá y mamá, dos ancianas enfermizas que estuvieron allí desde siempre y que cuidaban y atendían a Beatriz

como si fuera un bebé. (Una había sido la niñera de Isabel y la otra una tía solterona que crió a Caballero Calderón). Nada de esto la hacía sentir incómoda, mucho menos ridícula. Le gustaba su vida de princesa. Claro, hasta el día en que se metió con ‘Los Latinos’. Entonces el humo y la revolución, las gafas oscuras y la lucha de clases, todo en el ambiente del Centro Latino de Cultura le hizo sentir que tanto lujo y tanto viejito alcahueta era algo de lo que había que alejarse, solo que no era capaz de decírselo a sus padres. Pero no fue necesario decirles nada, porque Isabel, cansada de que su niña llegara todos los días de madrugada por andar reunida con un grupo de hippies haciendo pancartas y preparando funciones de títeres, le sirvió en bandeja la oportunidad que estaba buscando: “¡Esto no es un hotel señorita, yo creo que lo mejor es que se vaya de la casa!”. No fue sino escuchar eso para ponerse a buscar en los anuncios del periódico una pieza barata en arriendo.

Pensó que iba a ser más fácil, que en cuestión de días iba a encontrar un lugar, pero todas las ofertas se salían de su presupuesto, ya que solo contaba con el sueldo que recibía en el Teatro, que no era mucho. Pasó tardes enteras subrayando el periódico, llamando a averiguar precios, pero el tiempo avanzaba y no encontraba nada. Hasta que un día dio con el aviso perfecto, hecho a su medida: “Arriendo pieza para caballero, con garaje”. Soltó un suspiro de alivio, “las cosas del destino, soy Caballero y tengo un Renault 4”.

La pieza quedaba en Santa Fe, uno de los barrios tradicionales de la ciudad, que en otros tiempos había sido morada de reconocidos artistas y políticos del país. Allí vivieron, por nombrar algunos, el músico Oriel Rangel, el poeta León de Greiff, Gustavo Rojas Pinilla, Laureano Gómez, y la familia de Antanas Mockus. Durante buena parte del siglo XX fue un barrio de clase media alta con bonitas fachadas de corte inglés; muy cerca funcionaba la estación del ferrocarril de la Sabana, por lo que recibió una gran cantidad de inmigrantes europeos que le dieron cierto refinamiento. Pero en la época en que Beatriz decidió irse para allá, el barrio estaba en decadencia, se había convertido en una zona roja, territorio de putas y moteles. Y muertos, porque allí también quedaba –queda– el Cementerio Central.

“Cuando les conté a papá y mamá que me iba para el barrio Santa Fe no lo podían creer, se pusieron lívidos, se escandalizaron –“Pero cómo se te ocurre que te vas a ir a vivir sola”, me dijo mamá, – ‘Pero si tú dijiste que lo mejor era que me fuera’, le contesté, y ella –‘¡Sí, pero si te fueras para Londres, para París, para Europa, o si te fueras con un tipo, no sola para el barrio Santafé, una niña de tu clase social!’ . No querían creerme, hasta que llegó el carro del trasteo. Cuando ya tenía todo trepado, papá se paró en la puerta y me gritó – ‘¡Maldigo el día en el que te concebí!’ , yo casi me muero, pero de todos modos me fui”.

Llegó a un edificio viejo, que ya había visto antes, cuando fue a conocerlo, pero que en su recuerdo quedó grabado como un lugar distinto, mucho menos viejo. Ahora lo veía demasiado pálido, achacoso, descascarado. Demasiado cerca del Cementerio Central, en todo el frente, a decir verdad. Veía cables de tender la ropa improvisados en los balcones. Dos perros sin raza ladrando desde la azotea. El cielo gris. Se dijo que había hecho bien en compartir el lugar con alguien más, que qué bueno que iba a pasar esa primera noche acompañada. Porque su idea era irse a vivir completamente sola, y si no lo hizo fue pura casualidad, porque una muchacha compañera de ‘Los Latinos’, recién llegada de viaje, estaba buscando un lugar donde quedarse y un amigo en común las contactó. Marta Helena Restrepo, se llamaba.

Un personaje particular, Marta Helena. Ha conservado toda su vida el porte de una niña de diez años. ‘La pulga’, le dicen. Quedó huérfana muy pequeña en Medellín, creció con una tía, y en la universidad perteneció a un grupo de estudio muy íntimo con el maestro Estanislao Zuleta –autodidacta genial que desarrolló un pensamiento muy fuerte emparentado con el psicoanálisis, y le enseñó a Marta Helena a tomar ron mezclado con agua–. Cuando conoció a Beatriz, formaba parte de El Muro Latino, la revista del Centro Latino de Cultura, donde estaban los más politizados, los ideólogos del movimiento, y al mismo tiempo daba clases de semiótica en la Universidad Jorge Tadeo Lozano. Ahora

trabaja en el archivo de imágenes de Caracol Televisión y a veces usa una cartera de la mujer maravilla. Dicen que posee una inteligencia abrumadora, capaz de enredar al más templado, y que siempre dice lo que tiene que decir. No es de extrañarse que haya simpatizado inmediatamente con Beatriz. Que se hayan hecho grandes, grandísimas amigas. Pues si algo le hacía falta a Beatriz, si algo estaba buscando para terminar de dar un vuelco a su vida de burguesa, era juntarse con alguien como Marta Helena Restrepo.

Y claro, Marta Helena también quedó encantada con ella:

“Beatriz tiene la capacidad de comunicarse con todos los seres humanos, elimina las diferencias con la gente. Es una figura pública de muchos mundos, no solamente del mundo oficial, sino también de los ‘outsiders’, de los indigentes, de los señores de la plaza de mercado. Ella es como el papá, que le gusta observar desde adentro ese tipo de seres distintos. El papá de ella le enseñó a los colombianos a mirar a los campesinos no como personajes exóticos de la montaña que bailaban bambuco felices mientras cuidaban el cafetalito, sino como un grupo de personas desgarradas por la violencia. Y claro, eso lo logró gracias a que previamente él mismo se acercó a los campesinos sin prejuicios, los escuchó sin reservas, y se tomó su tiempo para comprenderlos. Esto mismo hace Beatriz con los indigentes: se interesa por ellos, los observa, escucha sus historias, y se inspira en ellos para escribir las suyas propias. Ella tiene la facultad de su padre para comprender la esencia de los otros.”

Diego León Hoyos, que en esa época era alumno de Marta Helena en la universidad y todavía no conocía personalmente a Beatriz, recuerda la primera vez que estuvo en la casa del barrio Santa Fe: “Una tarde fui a estudiar allá con unos compañeros. Era una casita muy precaria, llena de bibliotecas hechas con ladrillos y tablas, tenía alguna artesanía bonita, pero todo barato. Y de pronto una cama de bronce, dorada, gigante, absolutamente

espectacular, la cama de una princesa, la cama de Beatriz Caballero. ¡Se había llevado su cama de aristócrata a un barrio de putas en el centro de Bogotá!”.

• • •

Ahora estaba lejos, allá, en el centro de la ciudad, y no había vuelto a hablar con sus padres desde la tarde en que salió de casa montada en el camión de trasteo, un mes atrás. Y la mortificaba, claro, pero no iba a regresar, aunque sabía que era la única vía de reconciliación. No iba a renunciar a su nueva vida. No, había dado el primer paso –el más difícil–, y no podía volver atrás: de repente se sentía fuerte, suficiente, emancipada. Así que no llamó, no fue a pedir disculpas, no se dejó ver por ninguna parte. Desconcierto para papá y mamá, que pensaron que no iba a poder sobrevivir más de una semana sola, que el impulso de independencia se iba a extinguir con la primera ducha sin agua caliente: enviaron entonces a María del Carmen al Teatro del Parque para que la invitara a almorzar a casa. Beatriz fue ese mismo día, feliz por el reencuentro, ansiosa por compartir todas las peripecias de su nueva vida, por mostrar que ya era una niña grande, capaz de vivir sola; pero se llevó qué sorpresa cuando empezó a relatar sus historias en la mesa y papá y mamá ni siquiera la miraban, jugaban con los gatos, silbaban canciones viejas. No le costó trabajo darse cuenta que no querían saber nada del barrio Santa Fe ni de la convivencia con Marta Helena. Que la relación iba a seguir siendo la misma de antes solo si todos fingían que no había pasado nada, que ella nunca se había ido de la casa. Así que almorzaron, rieron, brindaron por Chispa, qué bueno verte hija. Se siguieron encontrando cada tanto, conversaban de la familia, de Tipacoque, de política, pero de ninguna manera se volvió a tocar el tema, y claro, sus padres nunca –jamás– fueron a visitarla.

• • •

Con Marta Helena vivió seis años en el Barrio Santa Fe. Luego, se fue a vivir a un garaje que le prestaba su hermano Luis en La Macarena. Y entonces, se casó. O algo así. No es fácil de explicar. El marido: Ernesto Díaz, uno de los miembros del Biombo Latino.

Todo comenzó –una vez más– con la llegada de ‘Los Latinos’ al Parque. Al poco tiempo Beatriz se volvió novia de uno de los titiriteros, Carlos Bernardo Gonzáles, y estuvo con él la mayor parte del tiempo que duró el Centro Latino de Cultura. Nunca imaginó que iba a terminar casada con Ernesto, un muchacho menor que se enamoró de ella desde que la vio y durante años se esforzó en vano por conquistarla. Gonzáles recuerda que vivían situaciones muy incómodas en el grupo, pues Ernesto no se daba por vencido y Beatriz se veía a menudo en la posición de tener que escoger entre los dos.

“En una ocasión –cuenta Carlos Bernardo– veníamos Beatriz, Ernesto Díaz y yo en un bus de regreso de una presentación de títeres y habíamos comprado un pollo para comer en el camino. En esa época yo era novio de Beatriz y Ernesto estaba detrás de ella. Sucedió algo muy simbólico y muy divertido que habla mucho de la personalidad de Beatriz. Ella estaba sentada en el medio de los dos y Ernesto y yo empezamos a pelearnos el pollo, cada quien lo jalaba para su lado y en esas Beatriz agarró el pollo y lo botó por la ventana. Nos miró a los dos y dijo: ‘Pues el pollo no es para ninguno.’”

Pero no era cierto, era de Carlos Bernardo, y Ernesto se estaba cansando de esperar, de recibir negativas. Hasta que un buen día no aguantó más y decidió irse a pasar un tiempo fuera de la ciudad. Cuando regresó –varios meses más tarde– venía con una mujer, y la mujer venía con un niño. En el vientre. Entonces claro, ahora sí: Beatriz cambió de opinión. Pero ya era tarde: Ernesto se fue a formar un hogar con su novia y su hija. Los roles se invirtieron y Beatriz pasó a ser la que buscaba, insistía, pedía perdón. Empezaron una

relación a escondidas que ella aceptaba porque era una forma de pagar su culpa. Hacían títeres juntos en el día, y en las noches ella lo llevaba a su casa –en el Renault 4–, lo despedía con un beso largo, interminable –en el Renault 4– y lo veía desaparecer –desde el Renault 4– detrás de la puerta que su mujer abría y, luego de que él entrara, cerraba de un manotón. La escena se repitió día tras día durante una temporada larga –eterna– hasta que Beatriz no soportó más y se fue a tomar unas vacaciones lejos, en San Bernardo del Viento. Estando allá se enfermó y tuvo que quedarse más tiempo del que tenía planeado. Casualmente Ernesto oyó en la radio, por los días en que se suponía que ella debía regresar, que una Beatriz Caballero había sufrido un accidente de tránsito en la vía hacia Sogamoso...

“Cuando regresé de las vacaciones Ernesto estaba esperándome dentro de mi casa. Estaba súper arrepentido pensando que había sido yo la del accidente, que me había muerto. Desde que oyó la noticia del accidente se fue para mi casa a esperarme. Yo vivía entonces en un garajito y él le rogó a la dueña del edificio que lo dejara entrar. Pintó las paredes y se dedicó a esperarme. No se fue hasta que yo volví”.

No se fue más. Se quedaron a vivir juntos, y durante ese tiempo Beatriz escribió *Un Bolívar para colorear*, otros libros de historia patria para niños y un manual de educación sexual que Ernesto ilustraba. Como parecía que la cosa iba en serio, Beatriz vio la oportunidad para complacer a Isabel: “¡Mamá, me casé!”, y entonces mamá, emocionada –emocionadísima– se lo contó a toda, toda la familia. Error. Empezaron a llamar las tías, las primas, los conocidos, “¡Felicidades Chispa, nos alegra mucho por ti!”.

“Me tocó hablar con mamá y explicarle que no es que estuviera casada oficialmente, sino que vivía con un hombre, que para mí era lo mismo. Pero mamá empezó con la cantaleta y me pidió que me casara así fuera solo por darle gusto. Y la verdad a mí me daba lo mismo, a Ernesto también, entonces aceptamos y fuimos a hacer todas las vueltas en un juzgado”.

Las vueltas se tomaron más tiempo de lo esperado, Beatriz no recuerda cuánto exactamente, el suficiente como para que la relación se dañara y Ernesto se devolviera a vivir con la mamá de su hija, en todo caso. Entonces llamaron del juzgado: que los papeles ya estaban listos.

“Mamá pensaba que Ernesto y yo seguíamos juntos y para no defraudarla Ernesto me hizo el favor y fuimos y nos casamos. Cuando ya estábamos separados”.

El matrimonio fue un sábado a las diez de la mañana. Pero estaba programado para las once, solo que a las mismas once, en un cine que quedaba cerca al juzgado, estrenaban el *Submarino amarillo* de los Beatles. Imperdible.

“Llamé al juez y le dije: ‘Señor Juez, necesito que adelanté el matrimonio porque a las once presentan el *Submarino amarillo* y tengo que verlo’”.

Los padrinos –Ricardo Espinoza y Clara López, dos amigos del Centro Latino– fueron los primeros en llegar, bien vestidos, puntuales. A los cinco minutos aparecieron Beatriz y Ernesto. No debían de estar muy elegantes, ni tener cara de enamorados, porque el juez, al verlos entrar a la sala, dijo: “Listo, podemos empezar, ya llegaron los padrinos”.

No hubo protocolo. Llegaron, firmaron el acta de matrimonio y cada quien cogió por su lado. Ernesto se fue inmediatamente para su casa con la mamá de su hija –que estaba esperando en la puerta del juzgado–, y Beatriz salió disparada con los padrinos a ver el *Submarino Amarillo*. En cuanto terminó la película arrancó para donde Isabel con el

comprobante en la mano: “Mamá, ya me casé, mira el papel del juzgado”. Pero para mamá ese era solo el primer paso: “Ay, que dicha, hija, ahora ya puedes cambiarte el apellido”. Beatriz se quedó tiesa. Esto ya era demasiado. “No mamá, ni loca, ¡Con semejante apellido que tengo! ¡Con todo el trabajo que me ha costado ser Caballero!, mírame bien, ni-lo-ca”.

Ernesto Díaz recuerda: “Cuando conocí a Beatriz era una niña llena de fuerza, con unas ganas inmensas de conocer todo lo que se le atravesara en el camino. Era una niña muy ingenua, a nosotros los mamertos de entonces nos parecía una niña muy ingenua simplemente porque no era mamerta, es decir izquierdosa, intelectual. Beatriz nunca tuvo ese tipo de devaneos, siempre ha sido una mujer completamente auténtica. Cuando la conocimos era una niña que cuidaban mucho en su casa, una niña bien, con una familia muy bien constituida, con una mamá y un papá bellísimos, llenos de amor y devoción. Y Beatriz, en plena década de los sesenta, muy influenciada por la música de los Beatles, quería ser libre y se juntó preciso con los chandosos más locos que consiguió que éramos un grupo de titiriteros que nos llamábamos el Biombo Latino y tuvo amores con todos nosotros. Todos la amábamos, todos queríamos ser el hombre de Beatriz, y a todos nos quiso, a cada cual como nos los merecíamos. Ella no vino a este mundo a vivir la vida que le tocaba, se arriesgó en un momento dado a hacer el quiebre, a tomar el desvío, y le ha dado a su vida un sentido y una dimensión muy particulares”.

• • •

Fue por esa misma época que Gloria Zea desalojó al Centro Latino de Cultura del Teatro del Parque. Beatriz quedó en el limbo. Llevaba ocho años dedicada día y noche a los títeres. Hubiera podido seguir con ‘Los Latinos’ haciendo teatro callejero, trepándose a cantar a los buses, tocando tambores en los tejados, pero sentía que ya había tenido suficiente. Quería volver a sus raíces, reencontrarse con su familia. Entonces pensó en Antonio.

“Empecé a preguntarme ‘¿Yo de dónde vengo? ¿Dónde están mis hermanos, papá y mamá?’ En todo ese tiempo no me gustaba que la gente supiera de mi familia, por mí que no supieran quién era papa, ni mis hermanos. Me distancié mucho. De todos modos con Luis siempre fuimos muy cercanos, pero con Antonio no. Entonces fui y lo busqué, para acercarme a él”.

Antonio en ese momento trabajaba, junto con Enrique Santos Calderón –hijo de los dueños del periódico El Tiempo y de ascendencia en común con los Caballero Calderón– en la dirección de la revista *Alternativa*, quizá el proyecto editorial de izquierda más importante que ha existido en el país. La revista había sido fundada en 1974 por García Márquez – quien escribía semanalmente una columna llamada *Macondo*– y se mantuvo, con muchas dificultades, hasta 1980, cuando no logró sobrevivir más a la deserción masiva de los patrocinadores. Pero los seis años que duró le alcanzaron para convertirse en un hito del periodismo de oposición. Publicaba textos de las guerrillas –ELN, FARC, EPL, M-19– y de otras agrupaciones de izquierda, independientemente de sus tendencias. Según el mismo Antonio, *Alternativa* “pretendía ser la voz de toda la izquierda democrática”. Beatriz, sin darle mucha trascendencia al asunto, le pidió trabajo a su hermano. La contrataron como secretaria de redacción.

“Fue un desastre –cuenta–, tenía que leer los periódicos y rescatar los temas importantes de actualidad que pudieran ser ampliados en la revista y pasárselos a Antonio y a Enrique. Una tarde le dije a Antonio: ‘Ay, mira, la guerra entre Palestina e Israel’ y él: ‘Pero Chispilú, esa guerra es de hace dos mil años’”.

Renunció a los tres meses. Pero las vacaciones no duraron mucho. Al poco tiempo murió Isabel y Beatriz se fue a cuidar a su padre por los próximos trece años. Ciertamente, quería acercarse a su familia.

• • •

IV. Luis

Ahora sigue moviéndose en la alfombra de su casa, no para. Transpira, baila, cada vez más lejos de este 29 de marzo de 2009, cada vez más parecida a esa muchacha bonita de pelo largo y faldas de colores que el periódico *El País* de Cali llamó –en su época de directora del Teatro del Parque Nacional hace más de 35 años– “La titiritera más bonita de Colombia”. Sobre la mesita de la sala hay un libro homenaje a su hermano pintor Luis Caballero, que fue dirigido y organizado por ella misma. Es un tomo gordo, de Villegas Editores, que contiene las mejores obras de Luis. “Beatriz –le pregunto–, ¿este libro lo armó usted, cierto?”. Por supuesto no me contesta. No me escucha siquiera. Está muy lejos, del otro lado de las puertas que Jim le abre de par en par. Brinca, canta. ***Break on through, through the other side, Break on through, through the other side.*** En realidad no hace falta que me conteste, pregunto por preguntar, ya sé que este libro se hizo gracias a ella. Me lo dijo hace unos días cuando me explicaba que desde la muerte de su hermano, en 1995, ella se ha hecho cargo de toda su obra.

Dicen –eso sí, nadie sabe quién– que a Beatriz le cambió la vida después de que Luis le dejó sus derechos. Que se fue a pasear en helicóptero sobre Nueva York. Que salió a la plaza de mercado de La Perseverancia un domingo a las tres de la tarde a subastar una pintura para poder seguir con la fiesta; que se enloqueció, que una noche, de regreso de un

viaje, hizo parar el carro en el que iba y se internó en una montaña a buscar una mano de las que pintaba su hermano porque estaba segura de que la había botado en el monte. Que para financiar el entierro de Carlos Mayolo, subastó un carboncillo de Luis y le pagaron con un cheque millonario que después salió chimbo. Que va intercambiando pinturas por muebles, por trago, por lo primero que se le antoja. Dicen muchas cosas, todos saben que la obra de Luis mueve mucha plata. Pero todos saben, también, que se ha mantenido vigente gracias a la labor de Beatriz. Por eso nadie dice quién dice.

Cuadros de Luis hay por toda la casa. En la cocina, en el pasillo, en la sala. Justo atrás mío una serie de retratos pintados por él cuelgan de la pared. Uno de Caballero Calderón, otro de Bolívar, dos de él mismo, otro de un novio que tuvo durante muchos años llamado Philippe Le Roi –quien fue, junto a Beatriz, su enfermero y su compañía durante la etapa previa a su muerte– y un último de Beatriz cuando era niña. El más grande de todos, sin embargo, no es de Luis; es un dibujo en carboncillo que el maestro español Juan Antonio Roda hizo de él, pues Roda y Caballero acostumbraban pintarse el uno al otro. Hace pensar en el retrato de Dorian Gray. “Beatriz, esta pintura hace pensar en el retrato de Dorian Gray, ¿no le parece?”. Sigue bailando. Esta vez, de nuevo, parece no escucharme. ***Break on through, through the other side, Break on through, through the other side.*** La música suena más fuerte, más intensa. La segunda botella de vodka está prácticamente vacía. “Sí – me contesta de repente, sin dejar de moverse–, yo le dije a Roda que había dulcificado demasiado a Luis, que lo había convertido en un ángel, y Luis no era así, él sí era muy especial y se hacía querer por todos, pero era huraño como un gato montés.”

• • •

Hay un libro que cuenta cómo era Luis, no el pintor, sino la persona –sus manías, sus excentricidades– pero aún no ha sido publicado, no está siquiera terminado. *Mi hermano*

Luis, se llama. La autora: Beatriz, quién más. Por ahora es solo una pila de hojas grapadas sin orden, que Antonio está ayudando a corregir. En algún capítulo, dice: “Luis se comía las uñas, encogía los hombros, lanzaba miradas de odio, no tenía amigos, se negaba a bailar, oía Bach y música contemporánea, era maniático, se negaba a ponerse corbata, echaba la ropa nueva al lavadero antes de estrenarla, no bajaba a la sala a saludar, vivía con los labios sucios de pintura. Nació tímido. Mamá contaba que de bebé se sonrojaba cuando llegaban las tías y le hacían juegos o caricias. Luis era distinto”. Luis lo dice en *Me tocó ser así*: “A los niños les gusta dibujar. A todos. A mí el dibujo me gustaba porque era una actividad solitaria [...] Los recuerdos felices de mi infancia son raros. [...] Son espantosos por ser mal estudiante, por no saber actuar con la naturalidad de los demás. [...] Todavía me da miedo hablar con la gente, ir al banco, etc.”.

Sí, Luis era distinto, huraño como un gato montés. Se la llevaba mal con su hermano, mal con su padre. “Solo empecé a estar a gusto conmigo mismo –dice–, cuando ingresé a la escuela de Bellas Artes de la Universidad de los Andes.⁴” Y en adelante todo cambió. Vino una mujer –Terry Guitart–, diez años de matrimonio, vino París –las primeras exposiciones– y vino –sobre todo– el éxito, la fama. “En 1968 –escribe Marta Traba, la reconocida crítica de arte, en el prólogo de *Me tocó ser así*–, Luis Caballero ganó, en Colombia, el Primer Premio de la Bienal de Arte de Coltejer. A los veinticinco años se consagró, mediante este episodio, como el pintor colombiano más notable de su generación y el sucesor directo de Alejandro Obregón y Fernando Botero”. Y después de la fama vino la aceptación de su homosexualidad y, por último, el sida.

Pareciera que todo en la vida de Luis Caballero –su obra, un encuentro de erotismo y violencia, su enfermedad, su orientación sexual– fuera la negación, el desafío a la educación conservadora que recibió de Caballero Calderón. La relación entre ambos fue siempre tensa, más cuando Luis asumió abiertamente su homosexualidad. Pasaron, incluso,

⁴ Idem p.52

varios años sin hablar. “Yo podía tener admiración por él –dice Luis en *Me tocó ser así*–. Pero no respeto, porque era totalmente ilógico y arbitrario. [...] Con él nunca me entendí”. Pero sí se reconcilió, y lo hizo gracias a que Beatriz intervino y los ablandó a los dos. “Hablé primero con papá y luego le dije a Luis que papá ya sabía que él era marica y que ya lo aceptaba, que ya dejara la bobada. Como le digo, les ayudé a abrir su corazón el uno al otro”.

Cuando Luis recibió la noticia de que no lo quedaba mucho tiempo, sabía que solo una persona lo iba a acompañar incondicionalmente hasta el final.

–“Yo estaba de asistente de dirección de Diego León Hoyos –recuerda Beatriz–, estábamos montando unas obras de teatro de Arrabal, un español, y en esas me llamó Phillipe, el novio de Luis que lo estaba cuidando, a decirme que se devolvía para Colombia. Entonces me tocó irme de un día para otro, dejar todo botado”.

Desde niños eran los dos, juntos. Luis le pagaba un peso para que posara como modelo durante una hora. Tomaban chocolate con queso, aprendían canciones en francés, sembraban sauces, hacían el herbario, y en Port de la Selva –el pueblito de pescadores en la Costa Brava, donde pasaban las vacaciones cuando vivían en París–, no iban a la playa de arena a donde iban Antonio y María del Carmen a hacer amigos, sino que se iban juntos a una playa de piedras donde no iba nadie. Cuando crecieron y Luis se fue a vivir a París, le dejaba a su hermana menor una plata en la galería de Bogotá donde vendían sus cuadros. Le prestaba un garajito que él había comprado para venir a Colombia por temporadas de tres meses, cuando hacía verano en Francia, y allí vivía ella mientras él no estaba. Después empezó a pintar más grande y le dijo a Beatriz que buscara algo más espacioso, un buen sitio. Ella consiguió este apartamento en el barrio La Macarena, donde todavía vive, en un sector que algunos llaman ‘la colina de la deshonra’, porque varios artistas de vidas

irreverentes han coincidido en él. Luis lo compró y desde el principio dijo que era para los dos, para su hermanita chiquita y para él.

–“Luis siempre fue muy especial conmigo –recuerda Beatriz–. Él decía que yo sacrificaba muchas cosas propias por ocuparme de papá. Decía que yo dejaba de hacer cosas, que yo dejaba de trabajar por ayudar a los demás. Es que yo no tengo un puesto en el mercado laboral normal. No pude responder por un trabajo de ocho a doce y de dos a seis. Cuando estaba papá vivo muchas veces tenía que irme en la mitad de un montaje de teatro. Y eso no es normal.”

• • •

Durante varios años Beatriz vivió sola en el apartamento, pues Luis seguía en París y venía a Colombia por periodos muy cortos. Después, cuando se agravó su enfermedad –por la misma época en que murió Caballero Calderón– Beatriz empezó a turnarse con Philipe y Juan Camilo Sierra, el secretario de Luis en ese entonces, para cuidarlo en París por temporadas de cuatro meses. Pero como cada vez se ponía peor, perdía el equilibrio, le temblaba el brazo, veía borroso, movido, –“como cuando la televisión no entra”, decía–, decidió entonces devolverse a Colombia, a morir en su espacio, al lado de su hermana.

“Cuando Luis se pasó a vivir aquí puso esto completamente vacío. Él pintaba en las paredes y tenía solo un colchón y un calentador para el modelo que estaba dibujando. Uno no sabía de la vida de Luis. A él sí le gustaba preguntar por todo el mundo, le fascinaban los chismes, pero era muy reservado en sus cosas. Hacíamos reuniones para leer rondas de teatro. Vino en esa época Santiago García, y vino Patricia Ariza, y vino gente importante. Teníamos el mismo citófono, el mismo teléfono, entonces cuando sonaba el timbre nos

tirábamos los dos al tiempo: ‘Es para mí’, ‘¡No!, es para mí’. Nos peleábamos todos los novios en la puerta, porque yo me enamoraba de todos los novios de Luis. Un día me dijo, furioso: ‘¿Tú te estás acostando con Felipe Gora?’, ‘No Luis, no he podido’, y él: ‘Hayyy, yo tampoco’. O sino me decía: ‘No te hagas ilusiones, tiene un pipí así de chiquitito’.

Mientras vivieron juntos, Beatriz dice que aprendió a reconocer el olor a trementina, a visitar los lugares dónde comprar papel y óleos, a no olvidar que el tubo blanco tiene que ser más grande porque se acaba primero, a decirle maestro a los marqueteros, a botar pinceles viejos y comprar nuevos. En fin, aprendió las bases para su futura labor.

En 1995 Luis murió de sida. No fue sorpresa para nadie. Dolió, mucho, pero no fue sorpresa para nadie. Desde hacía ya varios años, Luis había dejado listo su testamento. Tenía todo previsto para cuando le llegara el momento, y entre otras disposiciones que había tomado, le trasladaba los derechos de su obra a Beatriz.

–“A todos les sorprendió que Luis no le dejara los derechos de su obra a papá, porque él ayudaba a sostenerlo. De todos modos papá murió dos años antes que él. Lo que pasa es que papá de los libros no vivía sino del periodismo, y cuando dejó de escribir le quedó una pensión que naturalmente no le alcanzaba para nada. Entonces María del Carmen, que es casada con un señor muy rico, y Luis, eran los que lo sostenían. Pero Luis me dejó la herencia a mí y fue una buena plata, porque él ahorró bastante para poder solventar su enfermedad. Parte la compartí con mis hermanos y con Terry, su primera esposa, y otra parte la he invertido en su misma obra, en traer los cuadros de Europa, en enmarcarlos, en toda esa cosa”.

Ahora Beatriz trabaja todos los días en “los cuadros de Luis”. De eso vive. Al principio, recién se hizo cargo, no sabía qué hacer con tanto lienzo, nada entendía del mercado de las

pinturas. Pero con la ayuda de otros artistas como Beatriz González o galeristas como Luis Fernando Pradilla, y claro, con la práctica, ha ido ganando terreno. Además, tiene un ayudante, Giovanni Bandanbá –antiguo mensajero de Luis durante dieciséis años–, que es quien la asesora y le ha mostrado cómo funciona el negocio.

Giovanni Bandanbá: – “Me reúno con Beatriz todos los días de tres a cinco a trabajar en la obra de Luis. Hacemos los inventarios, escribimos catálogos para exposiciones, miramos qué obras han llegado, organizamos, decidimos precios. Beatriz se pone iracunda cuando llegan compradores a negociar la obra de Luis, porque ella dice que los cuadros de Luis Caballero tienen precios fijos, y en eso ella tiene razón pero no lo sabe manejar, se pone de mal genio. Entonces el que se encarga de los compradores soy yo. La mayoría de los compradores de la obra de Luis son coleccionistas, muchos extranjeros. Todo lo que se saca a la venta se vende. Muchos cuadros de Luis quedaron en París después de la muerte de él y hasta ahora los estamos recuperando o conociendo. Ella al principio no entendía mucho de pintura, no sabía reconocer las técnicas, cómo fijar precios, pero ahora ya lo hace mucho mejor, ha captado todo muy fácil, y todo se vende muy bien.”

Antonio, su otro hermano, lo dijo: “Sin la labor de Chispa la obra de Luis ya habría desaparecido, pues un pintor que no está en el mercado, es un pintor que no existe”.

Y también dijo: “Lo de Chispa es contradictorio, pues quiso tener su vida propia pero por otra parte supeditó siempre su vida, primero, a la vejez de papá, y luego, a la larga agonía de mi hermano Luis. Y todo eso tiene que ver con un problema de confianza muy fuerte en ella, que está relacionado con la situación de la mujer en Colombia en la época en que ella se crió, cuando fue niña y cuando fue adolescente. Realmente la situación de inferioridad de la mujer aquí ha sido y sigue siendo muy notoria; sobre todo hasta hace veinte años y para alguien como ella que a diferencia de mi hermana mayor no se dedicó a ser madre de

familia sino que quiso tener una vida propia, que es una cosa relativamente nueva en las mujeres colombianas.”

Una vida propia. Cierto. Lo que siempre quiso. Curioso que ella misma diga “yo solo soy buena segundona”, una sombra, y las sombras, leales como son, no tienen vida propia. Pero hay que decirlo, Beatriz no es solo sombra, algo luminoso hay en ella. Algo que orienta, una mano estirada. Y sí, es una buena segundona.

Tras la muerte de Luis, la casa quedó sola –bueno, con dos muertos–, pero al poco tiempo llegó un huésped nuevo, vertiginoso, otro genio en el ocaso de su vida buscando algo de luz.

• • •

V. Mayolo

El cine. No, los actores de cine. Fue de los actores de cine que siempre estuvo enamorada. Robert de Niro era el que más le gustaba. Pero también James Dean, Alain Delon, Gardner Mc Kay. Y no había nada como ir a verlos en tamaño gigante, encuadrados, nada que la acercara tanto a la plenitud, al romance. Eso era: ahí, en esas dos palabras, entraba todo lo que ‘cine’ quería decir para ella: plenitud, romance. Y vino él, y tantararantan tantán, se lo hizo vivir. Porque él mismo entendía la vida a través de una cámara. Porque claro, él, el vanguardista del cine caleño, el monstruo de Caliwood. Porque cierto: él, el hago lo que medala gana con los planos y los actores. Porque, no es fácil de explicar –ella lo dice sin decirlo–, pero es algo así como que la convirtió en todo lo que ella siempre había querido ser –princesa, bailarina, novia del galán, del más malo– y supo dejarla suspendida

en ese estado de irrealidad. De cualquier modo, nunca imaginaron cuando se conocieron –jóvenes, gráciles, en el medio de los que hacen cine– que en algún momento, después de años y años de cruzarse en festivales y ferias –ya nada jóvenes– se irían a vivir juntos. Y mucho menos que, entonces, todo iba a cambiar. Todo. Como en una sala de cine. Que la vida se convertiría en una noche súbita, en una sola noche que no acaba, que no para, que va como un tobogán en la oscuridad, llena de risa, de vértigo, de mareo. Un tiempo veloz delirante hedonista enloquecido, una fiesta sin descanso, en fin, en una película como las que él filmaba. Como las que le gustaba hacer a él, a Mayolo. Al galán, al irreverente, al terror del cine caleño.

Casualidad, todo por casualidad. A Mayolo llegó porque, de rebote, había entrado en el medio del cine. Era 1984, Isabel Holguín venía de morir y Beatriz fue a hacerse cargo de Caballero Calderón. El cine no estaba en sus planes. Y ella tampoco en los planes de ningún cineasta. Lo que pasó fue lo de siempre, que por estar ayudando a otros, a su papá en este caso, terminó metida en algo que no era lo suyo. Y terminó haciéndolo bien, muy bien. Ya antes había escrito guiones para funciones de títeres, pero hay un trecho grande entre hacer un guión para títeres y uno para la pantalla grande. La complejidad crece, los personajes son más exigentes, el público más observador. Sin embargo –hay que insistir– lo hizo bien. Cuando un día Gustavo Nieto Roa –el popular director del *Taxista millonario* y otras comedias– llegó a su casa, para proponerle a Caballero Calderón que hicieran la adaptación cinematográfica de *Caín*, Beatriz nunca imaginó que ese era el comienzo de su carrera como coguionista y asistente de dirección.

“A papá le llegaban muchas proposiciones para llevar sus novelas al cine y él se emocionaba todo, pero nunca se había llegado a concretar nada. Firmó cartas de intención de películas que nunca se hicieron, porque hacer cine en Colombia ha sido siempre una utopía. Cuando Roa le hizo la propuesta de *Caín*, esa vez sí iba en serio, y Roa inmediatamente empezó a escribir el guión con otra gente. Pero como no sentían que lo estaban haciendo bien, le dijeron a papá que por qué no lo escribía él mismo. Papá nunca

había tenido ninguna experiencia escribiendo guiones, pero dijo “eso es muy fácil, eso no es sino quitarle todas las descripciones de los paisajes y pum, pum, pum”. Agarró el libro, comenzó a dictarme, y pum, quedó el guión. Entre los dos lo hicimos en ocho días. Yo le serví de amanuense, asesorada por un amigo que también estaba aprendiendo el oficio, y con los cambios que surgieron de las discusiones, yo hice la versión final. Esa fue mi primera participación en cine.”

Después vinieron dos adaptaciones más de “los libros de papá”, *El Cristo de espaldas* e *Historia de dos hermanos*, y Beatriz participó en la primera como asistente de dirección y en la segunda como asesora literaria. Empezó a ganar experiencia. Ya en el medio, conoció a Camila Loboguerrero –la primera mujer en Colombia en hacer largometrajes de ficción– y trabajó en la escritura de sus dos películas más importantes: *Con su música a otra parte*, y *María Cano*. Descubrió que tenía facilidad para los diálogos, que el cine, el teatro y los títeres eran, en el fondo, un mismo arte, un mismo afán por contar historias y representarlas. Colaboró con Pepe Sánchez –el director de *Don Chinche* y el primero en trabajar en Colombia con actores naturales– en los programas de televisión *Riolina* y *Romeo y Buseta*. Y la lista sigue, otros programas y otros directores, Sandro Romero, Jorge Pinto, Diego León Hoyos.

“Mi oficio en el cine era básicamente ayudar a los directores a aclarar sus ideas. Ser una especie de psiquiatra que le saca al director lo que quiere contar pero no es capaz de escribir. Es que funciona mejor escribir en compañía. Los directores saben lo que quieren hacer pero o no saben o no tienen la paciencia para escribirla, entonces uno les sirve de psicoanalista, uno les va sacando lo que ellos quieren decir. Yo era la segunda, la coguionista, la asistente, porque yo siempre he sido la segunda en todo: la segunda de la clase, la segunda novia, la segunda guionista.”

• • •

Era la primera generación del cine colombiano de los años setenta y ochenta, un círculo cerrado, reducido; todos se conocían, o al menos, todos sabían quién era el otro. A Mayolo, seguro, todos lo habían oído nombrar. Tenía su fama, había hecho lo que muy pocos en Colombia, lo que ninguno, quizás. Sus amigos –que lo quieren todos– dicen que fue el pionero del cineclubismo, del gótico tropical, del gusto por la estética del horror, del documental, del film de ficción de su generación, de la inserción del cine en la televisión. Seguro es que en casa tenía más de veinte estatuillas India Catalina –premio del festival de cine de Cartagena, el más antiguo de Latinoamérica–, que su primer largometraje –*Carne de tu carne*– fueron galardonados como mejores películas colombianas en su momento, que sus filmes recorrieron Colombia, llegaron a Brasil, a España, y fueron aplaudidos en Montreal, que filmó en Londres junto a María Emma Mejía y luego conoció a Almodóvar antes de que fuera Almodóvar, que fue asistente del director italiano Nello Rosatti y actor de Herzog en *Cobra Verde*, que se entrevistó con Bianca Jagger –ex esposa de Mick Jagger– y que fue amigo de Bertolucci. Seguro es que fue él quien inventó el concepto de Pornomiseria –tan utilizado en nuestros días por directores y críticos de todo el mundo–, y que nunca, nunca, se cansó de rodar. “Nació cineasta –dice Sandro Romero en el prólogo de la autobiografía de Mayolo, *¿Mamá qué hago?* –, nadie tuvo que explicarle nada. Él supo, desde su primer día, qué era la profundidad de campo, los barridos, la noche americana”. Y cuando se pasó a la televisión, en la década de los noventa, fue el primero en salir del estudio a filmar en exteriores, logró ratings históricos como director de las series *Azúcar* y *Hombres*, y todo eso le valió un gran reconocimiento, 22 premios Simón Bolívar.

• • •

Se conocieron en un festival de cine de Cartagena a principios de los ochenta. Se saludaron y nada más. Ella había ido como asistente de Nieto Roa para presentar *Cain*, y él a mostrar *Carne de tu Carne*, una película de vampiros juveniles. Los dos filmes quedaron nominados a mejor largometraje, y el premio se lo llevó Mayolo. Otra vez Mayolo. La leyenda crecía; Beatriz, impresionada. Se vieron luego en Cali en un encuentro de guionistas. Ella había ido como ayudante de Camila Loboguerrero, y él estaba allá con el suyo, que era Sandro Romero. Casualmente por esos días Mayolo recibió una propuesta para hacer una serie de programas infantiles, y como Beatriz ya tenía experiencia con niños y había publicado *Un Bolívar para colorear*, la productora de Mayolo, Liuba Hleap –la misma Liuba Hleap que se reúne ahora los domingos a cocinar con Beatriz pero que en ese tiempo no la conocía más que por el nombre– le propuso que trabajara como coguionista en las historias. Beatriz se fue entonces con Mayolo a una finca durante ocho días. En aquella ocasión escribieron, terminaron el guión y cada cual se fue por su lado. No pasó nada. Pero se hicieron amigos, dejaron hecho el contacto. Como la cosa funcionó, Mayolo la buscó después para escribir una comedia musical llamada *Bailemos*, que iba a ser protagonizada por Margarita de Francisco y Carlos Vives, pero que nunca se llegó a hacer.

“Nos seguimos encontrando en fiestas todo el tiempo. Charlábamos, bailábamos. Durante muchos años. Él me decía: ‘Ve! Voy a escribir una historia sobre mujeres, para que me ayudés vos que sos feminista’ y yo le respondía: ‘¡No, Mayolo, yo no soy feminista, yo soy machista!’. Después RCN le compró a Papá los derechos para hacer *Siervo sin Tierra*, que nunca se grabó, y me lo encontraba en los estudios de RCN. Él estaba grabando *Azúcar*, y me decía: ‘¡Ve! ¿Vos no ves *Azúcar*?’ y yo ‘que no hombre, que ¿qué es *Azúcar*? que yo no veo televisión’. Hasta que un día me dijo. ‘Ve, fijate que yo voy a dirigir *Siervo Sin Tierra*’. Entonces lo frené de una: ‘¡Se lo prohíbo Mayolo! ¡¡Porque ustedes los caleños odian a los boyacenses, usted no entiende nada de eso, eso es para que lo haga Pepe Sánchez!!’. Y así seguimos muchos tiempo, nos veíamos en estudios, fiestas, reuniones, y conversábamos rico y bailábamos, y nada más.”

Hasta que pasó. Una noche ella regresaba de casi un mes de estar en París atendiendo una exposición de Luis, y encontró un mensaje de Mayolo en la contestadora: “Ve, voy a cumplir 50 años, para que vengás a mi fiesta este sábado”. Le devolvió la llamada: el mensaje resultó ser viejo –de la fiesta no quedaba sino el guayabo–, pero de todos modos se pusieron una cita para almorzar. “Yo estaba deprimida por la muerte de Luis y me caía muy bien salir y distraerme”. Al final de cuentas, terminaron improvisando fiesta en la casa de un amigo en común, y fue como si hubieran nacido bailando juntos, o eso dice Beatriz. La noche estuvo tremenda. Se alargó hasta el otro día, y así, hasta el otro día, y nunca se terminó. En diez años, nunca se terminó.

Beatriz en ese momento vivía sola en la casa de La Macarena y tenía espacio de sobra. El cuarto más amplio, donde pintaba Luis –una habitación realmente grande: techo muy alto y ventanal con vista panorámica de la ciudad–, había quedado vacío y Beatriz decidió ocuparlo con la Biblioteca de Caballero Calderón, que ahí sigue. Cada centímetro de las paredes quedó recubierto por un enorme rompecabezas de libros: Faulkner, Grass, Proust, tratados de filosofía, de ética, *La Historia de la Revolución Francesa*, León de Greiff, *Las Constituciones de Colombia*, *Crónicas de Bogotá*, *Camilo Torres*, *El libertador Bolívar*, *Obras completas de Tomas Carrasquilla*, en fin. En medio puso una mesa de madera, una cruz, un asiento de cuero rojo –descocado–, un teléfono del siglo pasado y otros muebles antiguos que heredó de Caballero Calderón. En una esquina las escrituras de las tierras de Tipacoque y al lado un clavo grande que se zafó de no sé qué hacienda que tenía la familia. Ese fue el cuarto que le asignó al fantasma de papá. Quedaban, de todas formas, cuatro más por ocupar. Uno, era el suyo, que ha seguido siéndolo todos estos años. En otro, metió a Luis: guardó todo lo relacionado con él y su obra, bocetos, cuadros, retratos, facturas. Mudó su computador, sus bolígrafos y sus notas a otro y en el último, en ese último, como si estuviera reservado desde siempre, se instaló Mayolo.

• • •

Llegó y no llegó solo, se trajo su pasado con él. Puso por todas partes retazos de su vida, de su historia. En su cuarto metió la cama en la que había nacido –que fue antes de su mamá y antes de su abuela–, un zapato y un guante de bebé, un radio antiguo, una máquina de escribir de su papá, una foto en blanco y negro de un viejo con barba y un armario de madera en el que su hermana guardaba las muñecas. En la biblioteca de Caballero Calderón fueron a parar unos muebles de una hacienda que tenía su familia en Cali. En el estudio, colgó fotos de su mamá y su papá bailando, de él a los diez años, de su abuela. Pegó afiches de sus películas, colocó sus estatuillas en las repisas. Se tomó la casa –entró, sin filtros, al alma de la casa.

• • •

Mayolo seguía siendo Mayolo, pero no el de antes. Quedaba el genio, la locuacidad, la voracidad, sobre todo la voracidad, pero se le notaba cierto desgaste de tanta vida intensa, de tanto hedonismo. Siempre fue flaco, saludable: cuando se mudó con Beatriz empezaba a engordarse, bufaba. Si bien su época de esplendor no había terminado –seguía dirigiendo la exitosa serie *Hombres* en RCN–, ya estaba llegando a su fin. Cuando el programa acabó –al poco tiempo de él haberse trasteado a La Macarena– no recibió nuevas ofertas, tuvo que salir a buscar trabajo, a “maletiniar”, como decía él mismo, y se encontró con que el medio había cambiado: ya no podía llegar a cualquier hora y ser atendido enseguida, ahora le tocaba hacer cola, esperar en el lobby, pasar hoja de vida. Las nuevas generaciones no lo tenían en cuenta o no lo conocían, y su reputación de drogón no le ayudaba. Hizo un par de cosas, dictó clases en universidades, diseñó un proyecto de periódico, trabajó con la programadora Telepacífico en una serie llamada *Los Miniserios*, pero nada grande, nada importante. Durante los diez años que vivió con Beatriz, lo que más hizo fue escribir: guiones, historias, dos libros autobiográficos. Pero, sobre todo –ya sin trabajo, sin nada que

perder–, se dedicó a disfrutar, a intensificar la fiesta. A despedirse en su ley –feliz, despierto, retozón–, entregado –sin reservas– al delirio, al placer.

“Mayolo ya estaba decido a morirse por esa vía, tomando trago, sin angustias, sin presiones –recuerda Marta Helena Restrepo–. Cuando se fueron a vivir juntos Beatriz sufrió una transformación de 360 grados. Ella era una persona muy equilibrada, muy pausada, muy organizada con su tiempo. Y de pronto se encontró con Mayolo que era un vórtice, un agujero negro que se lo chupaba todo, un loco, absolutamente loco, delirante pero fascinante, y rompió con su rutina, con sus costumbres, con sus hábitos, hasta sus manías las dejó a un lado. Ellos podían bailar felices hasta las seis de la mañana, veían a la gente que madrugaba a trabajar y seguían bailando, se acostaban a las ocho, se levantaban a las dos de la tarde y volvían a bailar, y en eso se les fueron diez años. Durante esta etapa ella se dedicó a organizar y clasificar la obra de su hermano y de su papá, de tal forma que pudieran ser reproducidas y vendidas. Esa labor era su polo a tierra, porque de resto eso era la fiesta perpetua con dolores y guayabos entreverados. La vida de ella con Mayolo es digna de una película, buscaban la felicidad en todos los detalles de la cotidianidad, en el desayuno, en el almuerzo, en las salidas a la calle, a todo le buscaban un giro especial.”.

Digna de una película, sí, especial, sí, pero peligrosa a la vez. La vida se les convirtió en una rumba peligrosa. Los dos se engordaban a un ritmo vertiginoso, las botellas de vodka duraban cada vez menos, y Mayolo estaba siempre un poco más desencajado, más cerca del final. Antonio le decía a su hermana: “Mayolo es una mala influencia para ti, Chispilú”. Pero cómo dejarlo, pensaba ella, cómo alejarse si era tan encantador, si nunca, en cincuenta años, se había sentido tan viva, tan amada, tan cerca de la fábula.

“Él era muy galán –cuenta Diego León Hoyos–, era un señor galante, caleño de los años cincuenta, era un verdadero seductor con unas maneras y una caballerosidad impresionantes. Ella era la novia de Mayolo, y Mayolo la cortejó. Por eso, reducirla a ella

cuidando el ocaso de otro genio más, le quita un componente muy bonito, y es el de la novia. Es cierto que ella con él termina repitiendo lo que hizo con su papá y con Luis, pero eso no le quita que entre los dos haya habido un romanticismo muy especial, anticuado y precioso. Era un romance clásico, de los años cincuenta. Los recuerdo siempre bailando. Mayolo conocía como nadie la poesía de León de Greiff, su potencia torrencial y demente. Una vez se fueron a recorrer el sur oriente antioqueño y Mayolo se bajó del carro en el que viajaban, en la mitad de la calle, y recitó a todo pulmón: ‘Fulva león en llama, rosa de Bolombolo, país exótico...’ Ella ha tenido una existencia de cuento de hadas, solo que en un mundo muy crudo, no en vano es una titiritera.”

Lo crudo era que él se estaba yendo, se iba, en cualquier momento se iba.

• • •

“En los últimos diez años –escribió Sandro Romero en unas palabras póstumas– Mayolo estuvo peleando contra la vida, demostrándole que era capaz de posponer la muerte a su antojo. Todos sus amigos nos reunimos en distintas oportunidades a advertirle, a regañarle, a implorarlo, a ignorarlo, para que se cuidara. Mayolo se cuidó de seguir en las mismas.”

La primera vez que se murió, cuenta Sandro, tuvo dos infartos y entró en coma. Estuvo dormido varios días, intentando arrancarse, por todos los medios, los cables que lo mantenían vivo. Los médicos anunciaban lo peor. Y Beatriz estuvo ahí, junto a la cama, vigilándolo hasta que se recuperó.

Es cierto que durante este tiempo ella hizo otras cosas aparte de vigilarlo: escribió y publicó un libro de historia patria llamado *Las siete vidas de Agustín Codazzi* y otros de literatura infantil como *Codazzi, el señor que dibujaba mapas* o *Don Quijote*. Organizó exposiciones de Luis, avanzó en el libro *Papá y yo*. Pero sí, sobre todo, lo vigiló. Lo disfrutó y al mismo tiempo lo vigiló. No solamente le organizó y le aterrizó en carpetas las quinientas ideas que botaba por minuto, no solamente le ayudó a corregir sus dos libros autobiográficos, también lo cuidó como a un niño cada vez que se puso malo por una de sus crisis de drogas. Que no eran pocas. Una de las frases memorables de Mayolo era: “A mí no me gusta la marihuana porque se me olvida dónde fue que escondí el perico”.

Y en esa pelea de él con la muerte, en ese andar por el filo a toda hora, se hicieron inseparables: si ella lo soltaba, se iba.

Y en ese no dejarse ir, en ese agarrarse del otro, se hicieron complementarios, se convirtieron en un equipo: escribían, inventaban historias juntos todo el día. Nunca, ni siquiera en los momentos más turbulentos, dejaron de hacerlo.

“Una madrugada tocó llevarlo de urgencia para la Clínica Marly –recuerda Beatriz–. A las siete de la mañana lo soltaron y le dijeron que tenía que internarse en una clínica de rehabilitación o se iba a morir. Él aceptó pero solo si podía llevarme a mí. Entonces llegamos al centro de rehabilitación y pedimos cama doble, pero cama doble no había. Nos dieron un cuarto con dos camas y ahí estuvimos quince días. A Mayolo le daban quince pepas diarias y a mí ocho. Después nos soltaron y estuvimos juiciosos como ocho días. Yo guardé todos los exámenes y los diagnósticos que nos hizo el médico, los organicé y con esa información Mayolo escribió *Farmakón*.” (Una obra que más adelante, después de su muerte, sería interpretada por Alejandra Borrero, dirigida por Sandro Romero, y que recibiría muy buenas críticas).

• • •

Era tres de febrero del 2007 y Mayolo madrugó como siempre –dicen que no dormía. Fue a la tienda, compró un tamal, el periódico, y regresó al apartamento. Beatriz seguía dormida y él la despertó porque se sentía mal. Llamaron una ambulancia, el médico le tomó la presión y dijo que todo estaba bien. Beatriz volvió a quedarse dormida y Mayolo se sentó a leer El Tiempo y El Nuevo Siglo. “Sus amigos más perversos –dice Sandro– aseguran que eso fue lo que lo mató”. Cuando Beatriz se levantó, el tamal estaba intacto sobre la mesa y Mayolo dormido en el sillón de Caballero Calderón con el periódico sobre la barriga helada.

Sus cenizas quedaron en un cofre. El cofre quedó en una esquina de la sala. Y dicen que hay noches de mucho vodka en que Beatriz lo toma entre sus brazos y se pasea por la casa, en medio de todo lo que han ido dejando los que ya no están. Ahí va ella –pelo blanco, corto, manchas en la piel, los ojos siempre azules, una gordura tierna– con el cofre entre las manos, perseguida por sus dos gatos. Alicia y Cuchifritín Mayolo Caballero. Los hijos que nunca tuvo. Ambos llegaron ahí por Mayolo. Uno lo trajo de Cali y otro se lo dejaron –no se sabe quién– en la portería del edificio un día en que recibió del Ministerio de Cultura el premio de ‘Toda una vida dedicada al cine’. Se fue y le dejó los gatos –que se parecen un poco a ella, recorren los pasillos, las habitaciones, la casa entera en silencio– y en la solapa de un libro, el siguiente poema:

“Beatriz

A mi mujer que ríe,

mujer que goza con lo curioso.

Hace que yo me dé cuenta

Y recuerde lo pasado.

Se encuentra con mi duda

y la hace cómplice de todo.

Ella sabe cómo es el orden de las cosas.

Incita porque todo sea mejor.

Allí, en su mundo, está mi memoria

a veces desvariada,

a veces distraída.

Enseña lo que no se tiene,

se ríe de lo insólito y

se aburre con lo insensato.

Hace con su presencia

que lo compartido no se hunda

entre las brumas del olvido”.

• • •

VI. Matrioska

Hello, I love you, won't you tell me your name. Hello, I love you, won't you tell me your name. Beatriz está parada en el centro de la habitación. Ojos cerrados. Canta bajito, sonrío, suda. Sobre todo suda. Agarra el vaso con vodka y toma un trago. Murmura algo, “pues sí,... música,...yo creo...haga lo que le de la puta gana...”, no alcanzo a escuchar bien, está hablando sola. Ahora camina hacia al equipo de sonido. Pasos cortos, cansados. Stop. Silencio. Afuera, la lluvia se estrella contra las ventanas. Se escucha nítido el ruido de las gotas, un carro que pita, una voz que grita furiosa: “¡Su Madre!”. Afuera, la vida sigue. Liuba aprovecha para preguntarle dónde tiene la traducción que hizo recientemente del francés de una obra de teatro llamada *Pequeños crímenes conyugales*. Sin voltear a mirar, Chispa señala una repisa en el corredor: está concentrada colocando un nuevo disco. Play. Lennon, de un tajo, corta el silencio como un cuchillo. *Don't let me down*. Los Beatles. *Don't let me down*, grita Lennon, *Don't let me down*, grita Beatriz. Liuba se va y regresa enseguida con la traducción en las manos. Se sienta a leer. Antes, le echa a un ojo a Beatriz, pero Beatriz, otra vez, ya no está. Baila con un acompañante imaginario, lo abraza por el cuello, se recuesta en su hombro y lo unta de lágrimas. Levanta la mirada y enfrente tiene el corcho. La nostalgia, los muertos. El corcho: una lámina de corcho repleta de fotos. Caras, lugares, celebraciones, vacaciones, sonrisas, disfraces, fotos sobre fotos. En una aparece con toda su familia antes de la muerte de su padre; están todos, menos su madre que ya había fallecido: Antonio y su hija; Luis junto a su hermana mayor, María del Carmen; el esposo de María del Carmen, Gabriel Uricuechea, los dos hijos y el nieto de María del Carmen y Gabriel. En otra aparece desnuda tomando el sol sobre una toalla. Más abajo está Antonio todavía con pelo. Alejandra Borrero, Ernesto Díaz, Jorge Alí Triana, Diego León Hoyos, una fiesta donde Luis Ospina, vacaciones en la playa. En la de más allá sale besando a Mayolo. Mayolo por todas partes: de smoking, en la ducha, en el aeropuerto con maletas, de gabán en una ceremonia de premiación, payaseando en la calle, haciendo cara de lunático, sacando la lengua. *Don't let me down*, suplica Lennon, chill. Chispa mira el corcho, bebe otro trago de vodka, y se une al chillido.

(Refundida en el desorden del corcho, pasa completamente desapercibida una foto de Beatriz junto a Gabriel García Márquez y Fidel Castro. La imagen fue tomada en 1987

cuando Beatriz ganó una beca por el guión que había escrito para la película *Con su música a otra parte* de Camila Loboguerro. El premio era un taller con García Márquez en San Antonio de los Baños en Cuba. La idea del curso era escribir un historia para niños, y como Beatriz ya había publicado dos libros infantiles –*Un Bolívar para colorear* y *La expedición Botánica*– García Márquez le confió desde el principio gran parte del trabajo. Se angustió mucho, porque no sabía que inventar, y lo único que se le ocurrió fue relatar los encuentros amorosos que tenía de chiquita los domingos con su primo Juancho. Según dice, a García Márquez le gustaron mucho. Tiempo después publicó las historias de su primo Juancho en *Cuaderno de novios*. Mientras estuvo en Cuba, recuerda que tuvo que pasar un seis de marzo celebrándole el cumpleaños a García Márquez, cosa que le molestó muchísimo, pues la fecha coincide con el cumpleaños de Caballero Calderón. Por supuesto, no vaciló en hacérselo saber a Gabo: “¡Qué jartera...! ¡Ahhh...! ¡Yo aquí con usted en vez de estar con papá!”. Desde entonces, hasta que murió Eduardo Caballero Calderón, todos los seis de marzo Beatriz llamó a García Márquez y lo puso al teléfono con su papá, “para que se felicitaran los dos”).

Ricardo regresa de hacer su siesta, todo pereza, y se acomoda a fumar un cigarro de marihuana en un asiento muy cerca del corcho. Beatriz se pone feliz de verlo y se le tira encima. Que se quite, le implora Ricardo, que se le van a salir los ojos, que rápido. Liuba se ríe, se retuerce de la risa. Retumba la voz de Lennon, *Lucy in the skies with diamonds*, *Lucy in the skies with diamonds*.

(Otro viejo conocido de Beatriz que aparece retratado en varias fotografías es Juancho Arango, actor de cine y televisión, a quien Beatriz llama cariñosamente “el soldadito”. El sobrenombre tiene historia. Cuando Juancho terminó su bachillerato salió elegido por sorteo para prestar el servicio militar. En ese tiempo era novio de Beatriz, quien, a pesar de llevarle por lo menos quince años, lloraba y sufría como una adolescente ante la perspectiva de separarse de él. Un día Beatriz recibió una invitación de Belisario Betancur, presidente en ese entonces y amigo íntimo de su papá, para una fiesta en Palacio. Vistió a Juancho lo

más elegante que pudo y se fue con él a la fiesta, dispuesta a convencer a Belisario para que no se lo llevara como recluta. El plan de Beatriz era entregarle al presidente un ejemplar de *Un Bolívar para colorear* y con ese gesto ganarse el favor que necesitaba. Se fue con el libro debajo del brazo para Palacio. Cuando estuvo frente a Belisario le dijo: “Presidente, yo ya cumplí mi deber con la patria, mire, aquí le traigo mi *Bolívar para colorear*, ya no se tiene que llevar a Juancho para el ejército”; Belisario quedó frío –quizás nunca le habían disparado a quemarropa una ocurrencia semejante–, luego soltó una carcajada y le contestó: “Pero si prestar el servicio militar es un honor, hija, sabe qué, me llevo a su novio para la guardia presidencial y a su *Bolívar* también, para colorearlo en mis viajes en helicóptero”).

• • •

Beatriz se cansa de bailar y se tira sobre el sofá en el que su madre, años atrás, pasaba largas horas tejiendo mientras su padre, en la silla de enfrente, escribía. Suena una balada de los Rolling Stones, *As tears go by*. Le queda, todavía, algo de energía como para susurrar la melodía, *As tears go baaaaiaiaiai*. Poco a poco va cerrando los ojos hasta que se la traga la oscuridad. Ricardo fue a la cocina y Liuba juega con uno de los gatos. Se acaba el disco; nadie se para a cambiarlo; lo único que se escucha en toda la habitación es la respiración difícil de Beatriz. Ella duerme, pero entorno suyo cada mueble, cada retrato, cada foto, cada clavo, sigue despierto, acechando desde el pasado. Aquí todo respira, todo tiene alma de puerta. Esta es una casa detenida en el tiempo, una casa que es como una gran matrioska llena de historias que conducen a otras historias y así hasta que te quedas dormido, doblegado por el peso del tiempo que no avanza y se acumula alrededor tuyo. Beatriz se rasca la cabeza perezosamente. Lleva un anillo de oro en el anular. Es el anillo de bodas de su padre. El anillo de los Caballero, símbolo de una dinastía. Si destapas la enorme matrioska Caballero y sigues abriendo cada muñeca que va apareciendo, finalmente llegas a una que no se deja abrir –la más chiquitita–, el corazón de la figura, entonces te encuentras (dormida en el sofá de su casa) con Beatriz.

FIN

Conclusiones

Un perfil es mucho más que un perfil, mucho más que 50 páginas de Times New Roman 12 a espacio y medio: un perfil es todo lo que se queda por fuera, todo eso que, por más que uno intenta y se arranca los pelos, no logra decir con palabras.

Cuando el objeto de estudio es otro ser humano, el proceso de análisis pasa inevitablemente más por las emociones que por la lógica. Las entrevistas se convierten en palpitos, en intuiciones, los silencios se llenan de significados, y las palabras empiezan a estorbar, se interponen como un vidrio empañado entre lo que realmente importa y la percepción del periodista.

Pienso ahora que el aprendizaje más valioso que me dejó este perfil fue la capacidad de hacerme invisible, de escuchar como si no estuviera presente, de lograr que los entrevistados hablaran como si yo no estuviera ahí. De algún modo, uno consigue olvidarse de sí mismo y empieza a acercarse al otro hasta meterse dentro de su piel: entonces se puede sentir lo que el otro siente, comprender lo que el otro quiere decir –que por lo general está muy lejos de lo que está diciendo. Y eso, ese universo interior del entrevistado, no hay forma de ponerlo en el perfil.

Me hubiera gustado poder describir la forma en que Beatriz me miraba mientras respondía a mis preguntas, sus ojos muy azules se mantenían fijos en los míos, como dos cubitos de hielo que se iban derritiendo con el vodka. Yo sabía que esa mirada atenta me estaba diciendo muchas cosas sobre su personalidad insegura, me revelaba lo pendiente que estaba ella de mis reacciones, pero también me sugería otras cosas, otras cosas que sencillamente no se cómo explicar.

Nos reunimos muchas veces, hablábamos largo, algunas veces con grabadora otras simplemente hablábamos, por nada, por hablar, y esos fueron los encuentros más valiosos. No tengo ninguna duda de que la información más importante, Beatriz me la dio cuando la

grabadora no estaba en medio de los dos, cuando se daba cuenta que yo realmente la estaba escuchando.

Saber ganarse la confianza del personaje es fundamental, es la base de todo el proceso, y solo se logra estando verdaderamente interesado en el tema. Pero no hablo de un interés periodístico, no, me refiero a un interés humano. Recuerdo un par de entrevistas que les hice a unos amigos de Beatriz en las que no pude conseguir ninguna información que me sirviera, sencillamente porque fui predispuesto a obtener datos precisos y no a escuchar lo que ellos querían contarme.

La gran mayoría de la información recolectada se quedó por fuera del perfil. En proporción, fue muy poca la que resultó útil, pero para obtener esa información útil fue imprescindible escuchar todo el resto.

En definitiva, la elaboración del perfil es el resultado de una serie de relaciones humanas de las cuales uno aprende infinidad de cosas. Tengo un amigo que dice que prefiere conocer una persona que un país. Comparto plenamente esa sentencia.

De Beatriz aprendí la importancia de la lealtad, viéndola reunida con su grupo de amigos comprendí la dimensión que va adquiriendo la amistad con los años, escuchando las historias de sus tres hombres muertos pude sentir la ausencia irreversible de un ser querido. Son emociones que nunca había experimentado antes y que ahora hacen parte de mí. Es decir, a la larga, lo que menos importa es el perfil.

Bibliografía

- Balzac, H. de (2003), *Papá Goriot*, Bogotá, Norma.
- Banco de la República (1987), *Boletín cultural y bibliográfico del Banco de la República*, vol. XXIV, núm. 12, p. 64.
- Caballero, B. (2001), *Cuaderno de novios*, Bogotá, Norma.
- (2008), *Papá y yo*, Bogotá, Taurus.
- Caballero, E. (2003), *Hablamientos y pensaduras*, Bogotá, Villegas Editores.
- Caballero, L. (1986), *Me tocó ser así*, Bogotá, La Rosa.
- Caparrós, M. (2006), “Por la crónica” [prólogo] en Silva, M. y Molano, R. (edits.), *Las mejores crónicas de Gatopardo*, Bogotá, Random House Mondadori.
- Chillón, A. (1999), *Literatura y periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas*, Barcelona, Universidad Autónoma.
- Esquivada, G. (2007), “Los nuevos cronistas de América Latina. Autores en busca de un género”, Universidad de La Plata, [inédito].
- Guerriero, L. (2006, abril), “La nieta robada de Buscarita Impegui”, en *Gatopardo*, núm. 67, pp. 47-62.
- (2009), “Tres tristes tazas de té”, en *Frutos extraños*, Bogotá, Aguilar.
- (2009), “La voz de los huesos”, en *Frutos extraños*, Bogotá, Aguilar.
- Hoyos, J. J. (2003), *Escribiendo historias, el arte y el oficio de narrar en el periodismo*, Medellín, Universidad de Antioquia.
- Lukács, G. (s.f.), *Ensayos sobre realismo europeo*, Buenos Aires, Ediciones Siglo XX.
- Martínez, T. E., (2000, diciembre), “Periodismo y narración. Desafíos para el siglo XXI”, en *El Malpensante*, diciembre 16.
- Mayolo, C. (2002), *¿Mamá qué hago?*, Bogotá, Oveja Negra.
- (2008), *La vida de mi cine y mi televisión*, Bogotá, Villegas Editores.

Moreno, D. (2005), “Taller de perfiles con Jon Lee Anderson (relatoría)”, [en línea], disponible en: [http:// www.fnpi.org/biblioteca/relatorías/taller-de-perfiles-con-jon-lee - anderson](http://www.fnpi.org/biblioteca/relatorías/taller-de-perfiles-con-jon-lee-anderson), recuperado: 10 de diciembre de 2009.

Rozo, C. (1999), *Historia del Teatro del Parque*, Ministerio de Cultura, [inédito].

Salcedo, A. (2008), “El oro y la oscuridad”, en Zableh, A. *et al.*, *Soho. Crónicas*, Aguilar, Bogotá, pp.195-234.

–(2008), “Retrato de un perdedor”, en Zableh, A. *et al.*, *Soho. Crónicas*, Aguilar, Bogotá, pp. 281-289.

–(2008, marzo), “La tutora de los reinsertados”, en *Soho*, núm. 95, pp. 168-176.

Sims, N. (1996), “Prólogo”, en: *Los periodistas literarios o el arte del reportaje personal*, Bogotá, El Áncora.

Solano, A.F. (2008), “Historias mínimas”, en Zableh, A. *et al.*, *Soho. Crónicas*, Aguilar, Bogotá, pp. 243-249.

–(2008), “El sastre de Jorge Barón”, en Zableh, A. *et al.*, *Soho. Crónicas*, Aguilar, Bogotá, pp. 304-311.

Wolfe, T. (1976), *El nuevo periodismo*, Barcelona, Anagrama.

Material audiovisual

Carne de tu carne (1983), [película], Mayolo, C. (dir), Colombia, Focine (prod.).

Mayolo de película (2008), [documental], Triana, R. (dir), Colombia, Roberto Triana (prod.).

Entrevistas del autor

Bandanbá, G. (2009, 18 junio)

Caballero, B. (abril 2009-enero 2010).

Caballero, A. (2009, 25 abril)

Caballero, M. del C. (2009, 3 mayo)

Díaz, E. (2009, 17 julio)

Duque, R. (2009, 15 marzo)

García, M.S. (2009, 20 marzo)

González, C.B. (2009, 8 agosto)

Hleap, L. (2009, 4 agosto)

Hojeda, R. (2009, 3 septiembre)

Hoyos, D.L. (2009, 15 octubre)

Maldonado, L. (2009, 13 agosto)

Moreno, G. (2009, 7 septiembre)

Restrepo, M.E. (2009, 15 junio)

Romero, S. (2009, 28 abril)